

CATEDRALELE UNIRII LA VEST DE CARPAȚI

THE CATHEDRALS OF THE GREAT UNION TO THE WEST OF THE CARPATHIANS

DAN-IONUȚ JULEAN
DANA JULEAN



Satu Mare

Bistrița

Cluj-Napoca

Turda

Târgu Mureș

Miercurea Ciuc

Târnăveni

Aiud

Sighișoara

Mediaș

Alba Iulia

Orăștie

Hunedoara

Timișoara

Reșița

Catedralele Unirii la vest de Carpați
The Cathedrals of the Great Union to the West of the Carpathians

Dan-Ionuț Julean

Dana Julean

Presa Universitară Clujeană

2018

Text
Dan-Ionuț Julean

Imagini
Dan-Ionuț Julean

Concept grafic, prelucrare și tehnoredactare computerizată
Dana Julean

Traducere și adaptare text în limba engleză
Dana Julean

Cuvânt înainte
Augustin Ioan

Editura
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51, 400371 Cluj−Napoca,România
Tel./fax: (+40)−264−597.401
E−mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Acest volum este un proiect cultural al
Uniunii Arhitecților din România - filiala județeană Cluj 

ISBN: 978-606-37-0432-1

UNIUNEA ARHITECTILOR DIN ROMANIA
Filiala CLUJ

CATEDRALELE UNIRII LA VEST DE CARPAȚI

THE CATHEDRALS OF THE GREAT UNION TO THE WEST OF THE CARPATHIANS

Dan-Ionuț Julean
Dana Julean

2018





CUVÂNT ÎNAINTE

Din Primul Război Mondial, România iese traumatizată, dar învingătoare şi cu alte teritorii majoritar româneşti alipite la Vechiul Regat, căruia, practic, îi dublează teritoriul şi populaţia. Or, a construi biserici ortodoxe devine, în acest context, un gest cu mult mai dramatic decât fusese în Dobrogea, după 1878; cu atât mai mult cu cât el se manifestă în medii etnice – neromâneşti şi neortodoxe – şi în centrul unor ţesuturi urbane puţin pregătite să îl asimileze. Dacă diferenţa etnică în Dobrogea era oarecum compensată de predominanţa ortodoxiei ca religie a „ghiaurilor" – greci, bulgari, români, ruşi – în Transilvania etnicitatea şi religia dublau dificultatea – şi, pe cale de consecinţă, amplificau miza – readucerii ortodoxiei „înapoi" pe locurile unde istoria o nedreptăţise.

Naţionalul capătă şi dimensiunea sacră, pentru că românitatea presupune, de acum înainte, ortodoxia, sau, cel puţin, greco-catolicismul. Biserica majorităţii populaţiei este deci privită ca biserică naţională (cu biserica greco-catolică a doua în rang) şi, deci, ca motor al propagării ideii naţionale, menite să unifice şi să omogenizeze asperităţile statului naţional. Implantarea marilor catedrale ale românităţii ortodoxe în Transilvania a fost de aceea un gest de putere explicit. Practic, abia deceniile al patrulea şi al cincilea sunt cele care încep să ridice, şi din punct de vedere conceptual, problema expresivităţii – obligatoriu „naţionale" – a arhitecturii sacre, mai cu seamă a celei de scară monumentală, a catedralelor, deşi ele fuseseră ridicate deja în diferite oraşe din regat, de felul Galaţilor (1912, arhitect Petre Antonescu).

În context trebuie spus că, devenită obsedantă către finele perioadei interbelice (şi reluată astăzi), ideea unei Catedrale a Neamului, chintesenţă a unei etnicităţi născute întru – iar nu convertite la – ortodoxie, a irigat gândirea clerului încă de după obţinerea independenţei de stat şi a autocefaliei Bisericii naţionale.

Biserica a fost, în secolul din urmă, motorul ideii naţionale şi, de aceea, lăcaşurile sale de cult sunt tot atât de mult Case ale Domnului pe cât sunt şi monumente ale unei identităţi niciodată integral identificate.

Profesor dr. arhitect Augustin Ioan



FORWARD

Following World War I, Romania comes out traumatised, although victorious and with other territories, inhabited mainly by Romanians, joining the Old Kingdom, thus its territory and population being practically doubled. Therefore, building Orthodox churches becomes, in this context, a much more dramatic gesture than it had been in Dobruja, after 1878; all the more so as it manifests itself in ethnic environments – which were non-Romanian and non-Orthodox – and in the midst of urban patterns that were unprepared to assimilate it. While ethnic difference in Dobruja was somehow counterbalanced by the predominance of Orthodoxy as the religion of "the giaours" – Greeks, Bulgarians, Romanians, Russians – in Transylvania ethnicity and religion doubled the difficulty – and considering the implied consequence, they amplified the stake as well – of restoring Orthodoxy "back" to the places where history had wronged her.

The national character also acquires a sacred dimension, as Romanianism, from now on, also implies Orthodoxy, or, at least, Greek-Catholicism. Consequently, the religion of the majority of the population is thus seen as a national church (the Greek-Catholic Church ranking as second) and, as such, as a device of propagation of the idea of national character, meant to unify and homogenise the asperities of the national state. Erecting the great cathedrals of Romanian Orthodoxy in Transylvania was therefore an explicit gesture of power. In fact, it is only during the fourth and the fifth decades that the issue of expressiveness begins to be raised, also from an conceptual point of view, – necessarily "a national" one – regarding sacred architecture, especially of the one of monumental scale, of the cathedrals, although they had already been built in various cities of the Old Kingdom, such as Galați (1912, architect Petre Antonescu).

In this context, it should be stated that the idea, which became quite obsessive towards the end of the interwar period (and resumed today), of a Cathedral of the Nation, the quintessence of an ethnicity born into – and not converted to – Orthodoxy, fuelled the thoughts of the clergy as early as the moment when state independence was obtained, as well as when the National Church became autocephalous.

The church has been, throughout the last century, the engine of the idea of national character and, therefore, its places of worship are just as much Houses of the Lord as they are monuments of an identity that was never fully identified.

Professor PhD architect Augustin IOAN



Catedralele Unirii la vest de Carpați

Această carte-album însoțește și completează expoziția omonimă dedicată, în Anul Centenar 2018, unui fenomen arhitectural interesant și important, desfășurat, în perioada interbelică, *în teritoriul situat la vest de Carpații Orientali și la nord de Carpații Meridionali*: „catedralele Unirii”, denumite uneori și „catedrale regale”. În realitate, este vorba de un adevărat demers arhitectural care se referă la construirea intensivă, în principalele orașe din provinciile istorice alipite Vechiului Regat, a unor biserici ortodoxe de mari dimensiuni, denumite uzual „catedrale”, fără a avea neapărat și funcția de scaun (arhi)episcopal. Aceste ctitorii, zidite din inițiativă statală sau locală, reflectă, în esență, o puternică dorință de manifestare a caracterului național „românesc”, „bizantin-ortodox” al statului nou creat – România Mare. Contextul politico-istoric de atunci justifică acest demers, ale cărui ecouri s-au făcut vizibile, firește, și în zonele rurale. În fapt, în centrele urbane importante, efervescența și entuziasmul oamenilor s-a transpus, adesea prin gestul unor mari arhitecți ai perioadei, într-o

fervoare arhitecturală, care a generat, pe de o parte, obiecte unicat, cu mare valoare și, în același timp, de cealaltă parte, modele și tipare care evocă o Biserică națională modernă, cuprinsă de un amplu proces de înnoire, în pas cu realitățile din epocă.

De fapt, acesta nu a fost un fenomen izolat, în rândul Bisericii, ci a căpătat o anvergură mult mai mare, la nivelul unei *politici de stat*, promovând *o arhitectură ca exponent direct al „românismului”*. Semnificația acestei arhitecturi se amplifică mult, în plan cultural, moral / spiritual și religios. Plastica arhitecturală, expunând un limbaj „românesc” – cu variațiunile cunoscute de tip neoromânesc, neobrâncovenesc și neobizantin –, devine expresie a unei politici liberale, în contextul adoptării *Constituției din 1923* și a unei stabilități economice, contrapunctate de atitudini tradiționaliste ortodoxe și, în special, de „naționalismul cultural” promovat de Nicolae Iorga[1], mai ales în anii domniei Regelui Carol al II-lea. În consecință, stilului românesc, promovat în epocă, i-a fost atribuită o nouă „spiritualitate”, devenind *o ideologie de stat*.

Astfel, până a ajunge la prezentarea celor *cincisprezece studii de caz* propriu-zise, pentru o viziune de ansamblu, se impune o retrospectivă a ideilor de „națiune”, „ideal național”, „stat național”, în contextul mai larg al istoriei moderne a românilor, precum și o discuție despre aspectele „tradiției naționale” în relație cu arhitectura din România interbelică.

Realitatea Marii Uniri cerea imperios o prezență evidentă a tradiției românești în teritoriile alipite Vechiului Regat. Așadar, în lipsa unor edificii monumentale sau de mare amploare, s-au ctitorit o serie de biserici de mari dimensiuni, denumite generic *Catedralele Unirii*, fiindcă, dincolo de funcțiunea în administrația Bisericii Ortodoxe (devenită prin Constituția din 1923 Biserică națională), ele constituiau, în primul rând, *catedrale ale românilor* sau „catedrale ale

---

[1] Sorin Alexandrescu, „Modernism și antimodernism. Din nou cazul românesc”, în Sorin Antohi, coord., *Modernism și antimodernism : Noi perspective interdisciplinare* (București: Cuvântul – Editura Muzeului Literaturii Române, 2008), p. 134, pp. 138-139, p. 151.

ortodoxiei”, ale „românismului”, având nu numai rolul istoric al consfințirii Unirii, ci și unul perceptual și psihologic, în cimentarea identității și a apartenenței, conferit de posibilitatea de a clădi efectiv și vizualiza simbolic „ființa națională”, tocmai acolo unde, timp de secole, acest lucru fusese interzis. Consfințirea *valorii lor instituționale* s-a făcut prin organizarea unor ample și solemne festivități la consacrare. Deloc întâmplător, chiar și amplasamentele alese pentru aceste biserici-catedrale au speculat caracterul lor.

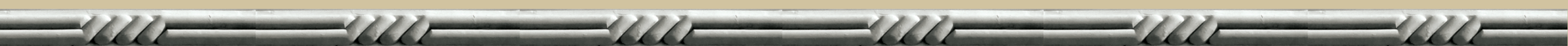
Astfel, fiecare „catedrală” ortodoxă zidită în perioada interbelică, în teritoriile care au fost sub dominație străină, reprezenta de fapt, *programatic*, încununarea unui act istoric, marcând o repunere în drepturi, o reparație sau o normalitate, prin gesturi simbolice, pline de autenticitate, patriotism, identitate și spiritualitate, ca mijloace de afirmare a caracterului național românesc, pe tot cuprinsul Regatului României Mari.

autorii



THE CATHEDRALS OF THE GREAT UNION TO THE WEST OF THE CARPATHIANS

This album accompanies and completes the homonymous exhibition dedicated in 2018, the year when Romania celebrates its Centenary, to an interesting and important architectural phenomenon, which took place during the interwar period, *to the West of the Oriental Carpathians and to the North of the Southern Carpathians*: “the cathedrals of the Great Union” or “the royal cathedrals”. In fact, it is a true architectural endeavour, which refers to the intensive construction of large orthodox churches, commonly known as “cathedrals”, in the main towns and cities of the historical provinces, which were added to the Kingdom of Romania, without necessarily having the function of an (archi)episcopal seat. These churches, founded due to state or local initiatives, reflect a strong desire to exhibit the “Romanian”, “Byzantine-Orthodox” national character of the newly created state – Grater Romania. The political and historical context at that time justified such an endeavour; its echoes being felt as far as the rural areas. In fact, in the main urban areas, the effervescence and enthusiasm of the people was translated,



often with the help of several great architects of the period, into an architectural fervour, which generated, on one hand, unique architectural objects of great value, and, on the other, several templates and patterns of a modern National Church, which was by then undergoing an ample process of renewal, very much connected with the spirit of its times.

As a matter of fact, this was not an isolated phenomenon, limiting itself to the realm of the church, it actually gained greater magnitude, becoming even *a state policy*, promoting *an architecture which was the direct expression of "Romanianism".* The significance of such an architecture is amplified on a cultural, moral / spiritual and religious level. The architectural vocabulary, displaying a "Romanian" style – with its variations of Neo-Romanian, Neo-Brancovan and Neo-Byzantine –, becomes the expression of a liberal politics, in the context of the ratification of *the 1923 Constitution* and of economic stability, counterbalanced by traditional Orthodox positions and especially by the "cultural nationalism" promoted by Nicolae Iorga[1], mainly during the reign of King Carol II. Consequently, the Romanian style, promoted during this period, was endowed with a new "spirituality", becoming *a state ideology*.

Thus, before presenting *the fifteen case studies*, an overview of the concept of "nation", "national ideal", "national state" is required, especially in the broader context of the modern history of the Romanians, as well as a discussion regarding the aspects of "national tradition" related to the interwar Romanian architecture.

The act of the Great Union strongly demanded an obvious presence of the Romanian tradition throughout the territories which joined the Kingdom of Romania. Thus, laking any monumental buildings, a series of large churches, generically known as *the Cathedrals of the Great Union*, were erected. Beside their functional role, within the structure of the Orthodox Church (which

---

[1] Sorin Alexandrescu, "Modernism şi antimodernism. Din nou cazul românesc", in Sorin Antohi, coord., *Modernism şi antimodernism : Noi perspective interdisciplinare* (Bucharest: Cuvântul – Editura Muzeului Literaturii Române, 2008), p. 134, pp. 138-139, p. 151.

became through the Constitution of 1923 the National Church), these churches were, first of all, *the cathedrals of the Romanians* or “the cathedrals of Orthodoxy”, of “Romanianism”, playing not only the historical role of validating the Great Union, but a perceptual and psychological one, as well. Therefore they cemented a sense of identity and belonging, a sense which was based on the actual possibility to build and symbolically visualise the “national being”, precisely where this had been forbidden for centuries.

The validation of *their institutional value* was achieved through ample and solemn consecration festivities. Even the sites chosen for these cathedral-churches were not at all random, on the contrary, they heightened their character.

Thus, each Orthodox “cathedral”, built during the interwar period throughout the territories which had previously been under foreign rule, are actually the *programatic* crowning of a historical act that marks a restoration of rights, a mending through symbolical gestures emanating authenticity, patriotism, identity and spirituality. They were seen as means of affirming a national Romanian character, throughout the entirety of Greater Romania.

the authors



UN DISCURS TEORETIC. STAT ȘI NAȚIUNE

Pentru a da consistență legăturii dintre discursul istoric și cel arhitectural, propunem o introspecție asupra problematicilor legate de „stat” și „națiune”, pornind de la eseul consacrat al lui Eric Hobsbawm „The Nation as Invented Tradition”[1].

Astfel, spre deosebire de statul francez, „civic”, al cetățenilor, formarea României Mari se aseamănă mai mult cu instaurarea celui de-Al Doilea Imperiu German, ca urmare a manevrelor politice ale lui Bismarck[2], confruntându-se cu două mari probleme: *consfințirea legitimității Unirii*, prin recunoașterea ei pe plan internațional și, totodată, prin Încoronarea de la Alba-Iulia și *rezolvarea democratică a problemei asumării unor simboluri naționale* (inexistente fizic în

---

[1] Eric J. Hobsbawm, „The Nation as Invented Tradition”, în John Hutchinson și Anthony Smith, eds., *Nationalism* (Oxford: Oxford University Press, 1994), pp. 76-82. Ideile acestui eseu au fost expuse, de fapt, anterior, similar, și în Eric J. Hobsbawm, „Mass-Producing Traditions : Europe, 1870-1914”, capitolul 7 din Eric J. Hobsbawm și Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 263-307.

[2] Hobsbawm, „The Nation as Invented Tradition”, pp. 77-79.

majoritatea teritoriilor alipite), în condițiile conviețuirii populației majoritare românești cu unele minorități etnice, până atunci dominatoare.

Modelul francez, „civic”, presupune *identificarea națiunii cu Statul*, în timp ce modelul german, de tip etnic, *neagă această relație de congruență*: dacă în primul caz „națiunea” este „o realitate testată zilnic” (*une réalité quotidiennement éprouvé*), în cel de-al doilea ea este „imaginară” (*imaginaire*)[1]. În ceea ce privește „unitatea”, pentru francezi ea este „asemenea unui câștig dobândit care trebuie conservat” (*comme une acquis à conserver*), este un dat „indivizibil” (*indivisible*), în timp ce „sloganul” balcanic militează pentru „unificare”, „ca ideal care trebuie cucerit” (*comme un idéal à conquérir*); de fapt, totul se rezumă la a discuta „raportul între națiune și Stat” (*rapport entre la nation et l'État*): pentru francezi statul există deja, în timp ce pentru „națiunile” din Europa centrală și de Est el „trebuie construit” (*il este à construire*)[2]. Discuția despre formarea „națiunii moderne” (Hobsbawm susține că ea apare după 1780) și a „statului modern” este extrem de complexă[3] și nu va fi dezvoltată aici. Reținem, însă, concluzia lui Paul Garde privind *cele două variante ale „națiunii moderne”* și diferența istorică dintre ele: *națiunea de tip civic, „à la française”,* s-a dezvoltat după „statul modern”, în timp ce, *națiunea de tip etnic*, *„à l'allemande”*, înainte[4]. În acest context, privind asupra spațiului românesc, sub lentila europeană, remarcăm că, însuși Simion Bărnuțiu, în *discursul istoric din Catedrala Blajului*, susținea că „românii, mai întâiu să se unească între dânșii”[5].

---

[1] Paul Garde, *Le discours balkanique : Des mots et des homes* (Paris : Fayard, 2004), pp. 58-59.
[2] Garde, *Le discours balkanique*, p. 40.
[3] *ibidem*, p. 63 *et passim* pp. 62-66.
[4] *ibidem*, p. 66.
[5] D.D. Roșca, „Europeanul Bărnuțiu”, *Luceafărul : Revistă lunară de literatură, artă și cultură generală*, Serie nouă, Anul IV, Nr. 4-5 (aprilie-mai, 1944), p. 127.

De aici și necesitatea, dar și importanța căutării mijloacelor de consolidare a statului nou format prin *elemente simbolice și identitare*[1], apelând adesea la *inventarea tradiției*. Astfel, spre deosebire de Statul Francez care punea accentul pe *individ* și egalitatea în drepturi a indivizilor, ca cetățeni ai Republicii, ignorând orice diferențe etnice – propunând un „naționalism civic"[2] –, Statul Român consfințea prin Constituția Unirii, din 1923, drepturi și libertăți egale indiferent de etnie, contribuind la dezvoltarea unui autentic *pluralism cultural* (minoritățile naționale și-au constituit propriile partide politice, beneficiind de *o corectă reprezentare parlamentară*). România Mare nu s-a format din rațiuni politice, ci, mai ales, etno-culturale: prin unitate de religie, de limbă și de tradiții. Spre deosebire de *națiunea franceză percepută ca o creație a Statului*, *poporul român, ca „națiune", stă, de fapt, la baza întemeierii statului național unitar*[3].

Istoric, revoluțiile europene de la 1848 – „primăvara popoarelor" – au fost factorul determinant în accentuarea luptelor naționale, ca dorință de afirmare a popoarelor, în cadrul imperiilor multinaționale. Italienii și germanii, constituindu-se, atunci, ca state de sine stătătoare, au fost „exemplul" și pentru revoluționarii români, care prin programele programatice, susțineau *dorința de emancipare socială și națională*, atât în Principatele Române, cât și în provinciile românești aflate sub dominație străină. Ideologia revoluționarilor români de la 1848, urmărea două direcții: emanciparea națională *prin acțiuni culturale* (ca moștenire a Școlii Ardelene – „daco-românismul", expresie a latinității poporului și limbii române) și *prin acțiuni politice* (datorită romantismului revoluționar). Programele revoluționare din toate teritoriile locuite de

---

[1] Dana Vais observă că, în general, „tema identității a fost întotdeauna mai importantă în estul decât în vestul Europei", chiar dacă în Est, a fost concurată adesea de *problema libertății*; și, în plus, „este [...] specific Estului faptul de a aborda tema identității la nivelul elitei și ca realitate construită ideologic". Dana Vais, *Ficțiunile arhitecturii* (București: Paideia, 2008), p. 57.

[2] John Hutchinson și Anthony D. Smith, „Introduction", în John Hutchinson și Anthony D. Smith, eds., *Ethnicity* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 12.

[3] Parafrazând după Rogers Brubaker. Vezi Rogers Brubaker, „Civic and Ethnic Nations in France and Germany", în John Hutchinson și Anthony D. Smith, eds., *Ethnicity* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 169.

români subliniază caracterul comun, adică „național" al luptei de emancipare: Simion Bărnuțiu sublinia că „naționalitatea e libertatea noastră cea din urmă"[1]. „Naționalitatea" și „românismul", ca exponent cultural programatic, vor persista și vor atinge iar frenezia în preajma Primului Război Mondial, când, pe plan politic, atât România, cât și populația românească aflată sub stăpânire străină vor desfășura apogeul demersurilor unificatoare („cu patria mamă"), acestea manifestându-se apoi, sub diverse forme, și în interbelic[2]. Începând cu 1848, „națiunea română", indiferent de granițe, reprezenta, *de facto*, *un tot „românesc" unitar*[3], căutând să împlinească, *de jure*, *un indiscutabil ideal național*.

---

[1] Reproducem, mai jos, un fragment din *Discursul lui Simion Bărnuțiu* rostit în Catedrala Blajului: „libertatea cea adevărată a oricărei națiuni nu poate fi decât națională [...]; naționalitatea e libertatea lui [a poporului, n. ns.] cea din urmă [...]; orice națiune dacă își vrea cultura să se unească [...] mai întâiu cu sine însuși." Vezi Roșca, „Europeanul Bărnuțiu", pp. 126-127.

[2] Spre exemplu, pe fundalul scenei Colegiului Academic din Cluj, edificat între 1935-1937, după planurile arhitectului George Cristinel, și inaugurat în prezența Regelui Carol al II-lea, este o frescă de mari dimensiuni, realizată de pictorul Costin Petrescu, pe tema „românismului", încununată de literele aurii ale devizei „PRIN CULTURĂ LA LIBERTATE". Fresca surprinde, de fapt, figurile ilustre care au contribuit la emanciparea românilor din Transilvania, conducând spre Marea Unire, prezentate simbolic, prin secvențe și scene emoționante, ilustrate în context istoric, arhitectural și spiritual-religios (astfel, remarcăm ca fiind semnificativă reprezentarea celor două biserici „esențiale" ale românilor din Transilvania: Catedrala din Blaj și Catedrala din Sibiu).

[3] „Românismul" devenise o noțiune care *nu mai depindea de granițele teritoriale*: definea, în esență, poporul român ca o „națiune". Exemplificăm printr-o scriere „comună", în care medicul Carol Davilla sublinia intenția „necontenit[ă]" a Școlii Naționale de medicină și farmacie din România, „de a aduce tineri *din toate părțile românismului*" (subl. ns.). Vezi Alexandru Dobre, *Idealul unității naționale în cultura română* (București: Minerva, 1988), p. 160 (în nota de subsol, *apud Arh. Acad.*, Dos. A-9, 1867-1869, filele 2-3).







A THEORETICAL DISCOURSE. STATE AND NATION

In order to give a certain consistency to the bond between the historical and architectural discourses, we propose an introspection into the issues regarding the concepts of “state” and “nation”, starting from Eric Hobsbawm’s well know essay “The Nation as Invented Tradition”[1].

Unlike the French “civic” state, a state of the citizens, the foundation of Greater Romania is more similar with the constitution of the Second German Empire, as a consequence of Bismarck’s political manoeuvres[2]. Thus, the newly formed Romanian state was confronted with two major issues: *the consolidation of the legitimacy of the Great Union*, by its international recognition and, at the same time, by the Crowning in Alba-Iulia and *the democratic response to*

---

[1] Eric J. Hobsbawm, “The Nation as Invented Tradition”, in John Hutchinson and Anthony Smith, eds., *Nationalism* (Oxford: Oxford University Press, 1994), pp. 76-82. The ideas presented in this essay were previously introduced in Eric J. Hobsbawm, “Mass-Producing Traditions : Europe, 1870-1914”, chapter 7 in Eric J. Hobsbawm and Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 263-307.
[2] Hobsbawm, “The Nation as Invented Tradition”, pp. 77-79.

the issue of assuming national symbols (that were physically nonexistent in most of the appended territories), taking into account the fact that the majority of the population, made up of Romanians, was cohabiting with several ethnical minorities, which until then were domineering.

The French "civic" model presupposes *identifying the nation with the State*, while the German model, based on an ethnic typology, *denies this relationship of congruence*: if, in the first case, the "nation" is "a reality tested daily" (*une réalité quotidiennement éprouvé*), then, in the second one, it is "imaginary" (*imaginaire*)[1]. Regarding the idea of "unity", for the French it is similar to "earnings that were obtained and should be preserved" (*comme une acquis à conserver*), it is seen as an "invisible" (*indivisible*) given, while the Balkanic "slogan" militates for "unification", "as an ideal which must be conquered" (*comme un idéal à conquérir*); actually it all comes down to discussing "the correspondence between nation and State" (*rapport entre la nation et l'État*): for the French the state already exists, while for Central and Eastern European "nations" it "must be built" (*il este à construire*)[2]. The issue regarding the formation of "the modern nation" (Hobsbawm claims that it appears after 1780) and of "the modern state" is extremely complex[3] and it shall not become the subject of this study. However, Paul Garde's conclusion regarding *the two models of "modern nations"* should be noted, as well as the historical difference between them: *the typology of the civic nation*, *"à la française"*, was developed after "the modern state", while *the typology of the ethnic nation*, *"à l'allemande"*, before[4]. In this context, regarding the Romanian space, seen through the European lens, we note that Simion

[1] Paul Garde, *Le discours balkanique : Des mots et des homes* (Paris : Fayard, 2004), pp. 58-59.
[2] Garde, *Le discours balkanique*, p. 40.
[3] *ibidem*, p. 63 *et passim* pp. 62-66.
[4] *ibidem*, p. 66.

Bărnuțiu himself stated, in his *historical discourse in the Greek-Orthodox Metropolitan Cathedral of Blaj, that "Romanians should first unite among themselves"*[1].

Hence the necessity and the importance of seeking the means to consolidate the newly formed state through *symbolic and identitary elements*[2], often resorting to *the invention of tradition*. Thus, unlike the French State, that focused on *the individual* and the equality of rights of the individuals, as citizens of the Republic, ignoring any ethnic differences – proposing a "civic nationalism"[3] –, the Romanian State, through its 1923 Constitution, granted equal rights and liberties regardless of ethnicity, therefore contributing to an authentic *cultural pluralism* (the national minorities constituted their own political parties, thus benefiting from *a proper parliamentary representation*). Greater Romania was not formed based on political reasons, but rather on ethno-cultural ones: through the unity of religion, language and traditions. Unlike *the French Nation which was perceived as the creation of the State*, *the Romanian people, seen as a "nation", are, in fact, the basis of the unitary national state*[4].

From a historical point of view, the European Revolutions of 1848 – "the Spring of the Nations" – were the pivotal factor which fuelled national struggles and the peoples' desire to affirm themselves within the multinational empires. The Italians and Germans, then constituted as independent states, were "an example" for Romanian revolutionaries, who, through programmatic strategies, supported *the desire for social and national emancipation*, both in the

---

[1] D.D. Roşca, "Europeanul Bărnuţiu", *Luceafărul : Revistă lunară de literatură, artă şi cultură generală*, New Series, 4th year, no. 4-5 (April-May, 1944), p. 127.

[2] Dana Vais notices that, in general, "the issue of identity has always been more important in Eastern Europe than it was in Western Europe", even if in the East it was always competing with *the issue of freedom*; and, moreover, "it is [...] specific to the East that the issue of the identity was approached by the elites, seen as a reality which was built ideologically". Dana Vais, *Ficţiunile arhitecturii* (Bucharest: Paideia, 2008), p. 57.

[3] John Hutchinson and Anthony D. Smith, "Introduction", in John Hutchinson and Anthony D. Smith, eds., *Ethnicity* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 12.

[4] Paraphrasing Rogers Brubaker. See Rogers Brubaker, "Civic and Ethnic Nations in France and Germany", in John Hutchinson and Anthony D. Smith, eds., *Ethnicity* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 169.

Romanian Principalities, and in the Romanian provinces under foreign domination. The ideology of the Romanian revolutionaries of 1848 was based on two subjects: the national emancipation *through cultural acts* (as an inheritance of the Transylvanian School – "Dacian-Romanianism", the expression of the Latinity of the people and of the Romanian language) and *through political acts* (due to the revolutionary romanticism). The revolutionary programs, from all territories inhabited by Romanians, stress upon a common aspect, namely the "national" character of the emancipation struggle: Simion Bărnuțiu underlined that "nationality is our ultimate liberty"[1]. "Nationality" and "Romanianism", as a programmatic cultural exponent, will persist and even reach a stage of frenzy at the beginning of World War I, when both Romania and the Romanian population, which was at that time under foreign rule, will undergo a climax of the unifying approaches ("with the motherland"). These approaches took various forms, even later on, in the interwar period[2]. Starting with 1848, "the Romanian nation", regardless of its borders, represented, *de facto*, *a single "Romanian" whole*[3], seeking to fulfil, *de jure*, *an irrefutable national ideal*.

---

[1] A fragment of *Simion Bărnuțiu's Discourse* in the Greek-Orthodox Metropolitan Cathedral of Blaj is reproduced below: "the true liberty of any nation can only be national [...]; nationality is its [the people's] ultimate liberty [...]; if any nation wishes its culture to unite [...], than it must first unite with itself ." See Roşca, "Europeanul Bărnuţiu", pp. 126-127.

[2] For example, the background of the stage of the Colegiul Academic din Cluj (roughly translated in English as Academic Collage of Cluj), erected between 1935-1937, based on a design by architect George Cristinel, and inaugurated in the presence of King Carol II, exhibits a large fresco, painted by Costin Petrescu, depicting a theme of "Romanianism", crowned by the golden letters of the motto "PRIN CULTURĂ LA LIBERTATE" (meaning "THROUGH CULTURE TO LIBERTY"). In fact, the fresco depicts the main figures that contributed to the emancipation of the Romanians in Transylvania, which then led to the Great Union. These are symbolically represented as part of touching scenes, illustrated in a historical, architectural and spiritual context (significant being the representation of the two "main" churches of the Romanians in Transylvania: the Greek-Orthodox Cathedral of Blaj and the Orthodox Cathedral of Sibiu).

[3] "Romanianism" had become a notion which *was no longer confined by boundaries*: it essentially defined the Romanian people as "a nation". There is an example of a "collective" writing, in which doctor Carol Davilla underlines the "relentless" intention of the National School of Medicine and Pharmacy in Romania "of bringing young people *from all corners of Romanianism*" (emphasis added). See Alexandru Dobre, *Idealul unităţii naţionale în cultura română* (Bucharest: Minerva, 1988), p. 160 (footnote, *apud Arh. Acad.*, Dos. A-9, 1867-1869, files 2-3).







UN DISCURS ISTORIC. TRANSILVANIA ȘI „TRADIȚIA ROMÂNEASCĂ”

În Transilvania[1], tradiția românească în construirea de lăcașuri de cult în mediul urban nu are referințe prea solide, până la realizarea Uniației și dezvoltarea cultului greco-catolic. Primele manifestări românești ortodoxe *intra muros*, apar către mijlocul secolului al XIX-lea, prin construcția de capele sau mici biserici în orașe cu o populație românească activă. Cu toate acestea, realizarea unor edificii de cult românești ortodoxe, cu un caracter monumental, se petrece abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar nici acestea nu expun un limbaj arhitectural „identitar”, „autentic” românesc, ci, mai degrabă, reflectă viziuni eclectice asupra bizantinismului – prin gesturi arhitecturale recognoscibile, de fapt, la nivelul Imperiului Austro-Ungar, asociate unei politici de stat și unei viziuni unitare cu privire la edificiile de cult ale

[1] Denumirea de Transilvania este folosită aici, în sensul foarte larg al termenului, desemnând teritoriul situat la vest de Carpații Orientali și la nord de Carpații Meridionali, cuprinzând teritoriile Transilvaniei istorice (propriu-zise), dar și Banatul, Crișana, Sătmarul și Maramureșul.

minorităților. Astfel, la Brașov, după un îndelung demers al românilor din Cetate, se edifică, între 1895-1899, Biserica „Adormirea Maicii Domnului" din Piața Sfatului, după planurile arhitectului G. Brus, având ca model Biserica Grecească „Sfânta Treime" din centrul Vienei (*Griechenkirche zur Heiligen Dreifaltigkeit*)[1]. Ulterior, la Sibiu, se va ridica, între 1902-1906, Catedrala Mitropolitană „Sfânta Treime", operă a arhitecților budapestani Virgil Nagy și József Kommer, cu contribuția enoriașilor și donația importantă a familiei Mocioni[2]. Edificiul urmează modelul bizantin al Bisericii „Sfânta Sofia" din Constantinopol, înlocuind modesta biserică grecească din 1797, care avusese anterior rolul de catedrală[3]. Printre invitații care au participat la sfințirea Catedralei Mitropolitane din Sibiu s-a aflat și istoricul Nicolae Iorga.

Desigur, au existat și excepții, prin seria bisericilor-catedrale din eparhiile istorice ale Mitropoliei Banatului: Caransebeș, Lugoj, Lipova și Arad, la care se alătură și Eparhia Oradiei, trecută din secolul al XVIII-lea până în 1920 sub păstorirea episcopilor sârbi și ulterior români, ai Aradului[4]. Acestea au beneficiat de situații cu totul speciale, fiind edificate, pe etape, începând cu jumătatea secolului al XVIII-lea, până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, purtând amprenta barocului târziu, respectiv, după caz, a neobarocului.

Catedrala istorică a Caransebeșului, purtând hramul „Sfântul Mare Mucenic Gheorghe", a fost ridicată în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (1725), înlocuind, se pare, un edificiu de cult, mai vechi, din lemn. Construcția barocă a fost ulterior restaurată, transformată și

---

[1] Protopopiatul Ortodox Brașov, „Biserica Adormirea Maicii Domnului - Cetate", Protopopiatul Ortodox Brașov, http://www.protopopiatul-brasov.ro/cat_biserica_adormirea_maicii_domnului_cetate_protopopiatul_brasov.html (accesat 3 iunie, 2018).
[2] Conform pisaniei de la intrarea în catedrală, reținem mențiunea „spre întărirea credinței și a legii strămoșești", ca dovadă a dorinței de a exprima un caracter național profund și autentic românesc.
[3] Protopopiatul Ortodox Sibiu, „Istoricul Protopopiatului Ortodox Român Sibiu", Protopopiatul Ortodox Sibiu, http://www.protopopiatulortodoxsibiu.ro/protopopiat/istoric (accesat 3 iunie, 2018).
[4] Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, „Istoricul Episcopiei Oradiei", Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, http://www.eparhiaortodoxaoradea.ro/centrul-eparhial/istoricul-episcopiei-oradiei (accesat 3 iunie, 2018).

lărgită, în etape, până spre mijlocul secolului al XIX-lea. În secolul al XVIII-lea, în apropierea bisericii se afla și palatul episcopal[1].

Catedrala istorică a Lugojului, cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”, a fost zidită între anii 1759 și 1766. Aici, exista, însă, anterior, o veche biserică de zid, cu hramul „Sfântul Nicolae”, ce data încă din timpul stăpânirii turcești. Noua catedrală, în stil baroc, era un edificiu grandios, cu un interior strălucitor, fiind prevăzută și cu două turnuri care au primit un aspect monumental, prin intervențiile de la începutul secolului al XIX-lea[2].

La Lipova, fosta Catedrală Episcopală Ortodoxă, datând din secolele XIV-XV, a fost amplificată și transformată în stil baroc și rococo, între 1732 și 1797. Potrivit tradiției, istoria acestei biserici se leagă de cnejii români de pe Valea Mureșului. Biserica păstrată până în prezent este o dovadă a puterii și prosperității comunității românești locale. Forma actuală datează din perioada anilor 1928-1930, când s-au întreprins ample lucrări de intervenție, restaurare și completare[3].

La Arad, grandioasa Catedrală Episcopală cu hramul „Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul” (în prezent Catedrala Veche, din actuala Piață a Catedralei), a fost construită în stil neobaroc, între 1862-1865, după proiectul întocmit de arhitectul arădean Antal Czigler. Unele elemente au fost adăugate fațadei vestice la restaurarea de la începutul secolului al XX-lea, când s-a intervenit și la cele două turnuri impunătoare. Biserica a fost zidită prin donațiile enoriașilor

---

[1] Episcopia Caransebeșului, „Catedrala «Sf. Mare Mucenic Gheorghe» din Caransebeș : Scurt istoric”, Episcopia Caransebeșului, https://www.episcopiacaransebesului.ro/pagini/vechea-catedrala.php (accesat 3 iunie, 2018).

[2] Parohia Ortodoxă Română – Lugoj I, „Scurt istoric al bisericii cu hramul «Adormirea Maicii Domnului»”, Protopopiatul Ortodox Lugoj : Arhiepiscopia Timișoarei, http://www.parohia.protopopiatlugoj.ro/viewpage.php?page_id=3 (accesat 3 iunie, 2018).

[3] Acest proces a fost susținut de Sever Bocu, Minstrul Banatului, conform inscripțiilor de pe noua pisanie așezată la resfințirea din 1930: „Nu pentru noi, nu pentru noi, Doamne, străduitu-ne-am, ci pentru Gloria Ta și țărei”. Astfel, după 1918, pentru prima dată în istorie, idealul românesc se suprapunea peste idealul țării, ca patrie, biserica îndeplinind *de facto* și *de jure* rolul de exponent al națiunii române.

și ale unor mari mecenați, precum membrii familiei Mocioni și bancherul Gheorghe Sina de la Viena, ea fiind „o necesitate”, înlocuind un edificiu mai vechi, ce data din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, avariat în urma bombardamentelor din 1849[1].

La Oradea, situația a fost una cu totul specială. Deși, încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, Eparhia fusese anexată teritorial la Eparhia Aradului, ea a continuat să funcționeze cu scaun episcopal vacant. Prin urmare, apare firească necesitatea construirii unei catedrale. Astfel, după un complicat demers, comunitatea ortodoxă locală a reușit să pună piatra de temelie a unei biserici impunătoare, cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”, în anul 1784, după planurile arhitectului Jakob Eder. Inaugurarea s-a făcut, însă, abia în 1790. Frumos împodobită în stil baroc târziu, aceasta a devenit un simbol al orașului, fiind cunoscută drept „Biserica cu lună” – datorită orologiului și mecanismului cu globul care indică fazele Lunii, realizate de meșterul Georg Rueppe, montate în 1793[2]. Restatornicirea vechii Episcopii Ortodoxe a Oradiei s-a făcut prin decret regal, în 1920, la scurt timp după eliberarea Oradiei (în ziua Sfintelor Paști, 20 aprilie 1919)[3] și vizita Regilor Întregitori (23 mai 1919). Astfel, „Bisericii cu lună” i-a fost recunoscut rangul de catedrală.

---

[1] Gheorghe Lanevschi, *Aradul vremurilor de mult apuse : 1834-1914* (Cluj-Napoca: Polis, 2005), pp. 25-26. Vezi și Vasile Pop, „Arhiepiscopia Aradului – Istoricul Catedralei”, Arhiepiscopia Aradului, http://www.episcopiaaradului.ro/catedrala/istoric/ (accesat 3 iunie, 2018).

[2] Conform pisaniilor cu inscripții în limbile română, sârbă și greacă și plăcuței de monument. Vezi și Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, „Istoricul Episcopiei Oradiei”, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, http://www.eparhiaortodoxaoradea.ro/centrul-eparhial/istoricul-episcopiei-oradiei (accesat 3 iunie, 2018).

[3] Eliberarea pașnică a Oradiei de către Armata română, în frunte cu generalul Traian Moșoiu, de sub regimul bolșevic al lui Béla Kun, însemna eliberarea ultimului teritoriu românesc aflat încă sub administrație străină, după Marea Unire de la 1 Decembrie 1918. Preluând conducerea orașului, generalul Moșoiu a rostit celebrul discurs, prin care confirma înfăptuirea Unirii: „Cu ziua de astăzi regele Ferdinand al României a pus stăpânire asupra acestui oraș și a județului Bihor. De azi încolo D-voastre sunteți cetățeni ai României Mari.”, Constantin Moșincat, „20 aprilie – sărbătorit de orădeni cu flori de liliac”, *Oglinda Literară : Revistă de cultură, civilizație și atitudine*, Anul IV, Nr. 161 (mai, 2015), pp. 10908-10909, http://www.oglindaliterara.ro/oglinda161/files/oglinda161.pdf (accesat 3 iunie, 2018).

Subliniem faptul că bisericile ortodoxe și greco-catolice urbane, edificate până în 1918, reflectau, în general, imaginea stilurilor dominante din epocă, majoritatea expunând un limbaj sobru, tip baroc târziu sau cu elemente clasiciste. Pe de altă parte, există câteva cazuri în care s-a speculat o identitate a ritului prin expunerea unui caracter neobizantin, după gustul eclectic sau romantic al timpului, *însă fără a transmite un caracter național și identitar românesc*. Acest lucru s-a putut înfăptui abia după Marea Unire, când bucuria populară și dorința de exprimare a conștiinței naționale s-au putut manifesta liber. Vizitele suveranilor români în Transilvania au devenit prilejul unor mari sărbători, contribuind la consolidarea poziției comunităților locale. Astfel, nu mai era de ajuns ca Unirea să fie evocată prin discursuri și fapte, ci se cereau imperios (în)semnele care să ateste acest act istoric: realizarea unor construcții care să consfințească împlinirea dezideratului național. Prin urmare, s-a deschis calea ctitoririi „catedralelor Unirii".

Așadar, în lumina celor expuse anterior, prima *biserică ortodoxă națională românească* construită în Transilvania și cea mai importantă ca semnificație a fost Catedrala Încoronării de la Alba-Iulia, tocmai în locul unde, la 1 Decembrie 1918, Marea Adunare Națională votase „Rezoluția", prin care se pecetluia Unirea Transilvaniei cu Regatul Român.

Inventarea tradiției (*viz.* scrierea tradiției) României Mari, ca stat național nou, prin fapte cu caracter național va începe, de fapt, odată cu turneul istoric al Familiei Regale în lunile mai-iunie 1919, în Transilvania. Vizitele Regelui Ferdinand și ale Reginei Maria au început cu festivitățile extraordinare de la Oradea Mare[1], în 23 mai 1919, urmată de „Bichis Czaba (Békéscsaba, n. ns.), Careii Mari, Baia Mare, Jibou, Dej, Bistrița, Gherla, Cluj, Turda, Câmpeni, Abrud, Țebea, Alba-Iulia, Blaj, Copșa, Sibiu, Săliște, Făgăraș, Brașov" – „orașele și satele care le-am vizitat, poposind dintr-un loc în altul, și primiți peste tot cu cele mai frenetice manifestații de bucurie de

[1] Iudita Călușer, „Festivități regale în Oradea și Bihor – mai 1919", *Crisia*, nr. XLV (2015): pp. 1-12.

populația românească”, după cum a notat în jurnalul său Regina Maria.[1] Însăși Regina consemna caracterul special al acestei călatorii „inițiatice”, ce reprezenta împlinirea unui vis etern al românilor și închiderea definitivă a unui cerc al Istoriei:

„A venit și marea zi când s-a hotărât ca Regele împreună cu mine să mergem în primul nostru tur prin Transilvania, pentru a ne vizita poporul de curând eliberat. Acesta era momentul suprem; era pecetea pusă pe victoria țării, realizarea finală a marelui vis pentru care așa de mulți au luptat, pentru care așa de mulți au murit.

Generațiile viitoare vor vorbi despre această călătorie ca de un turneu triumfal; ei vor relata cum Regele și Regina au vizitat oraș după oraș, sat după sat, într-o atmosferă de nemărginit entuziasm, cum au fost aclamați ca eliberatori pe oriunde au trecut. […] Și astfel a fost într-adevăr o călătorie de neuitat, ca un periplu în transă de la un loc la altul, […] glorios, fără margini de frumos Vis al tuturor Visurilor: unirea tuturor Românilor sub un singur sceptru, iar acesta a devenit realitate sub domnia noastră”[2].

Acțiunile politico-statale de unificare și, totodată, de confirmare a Unirii, au culminat cu momentul mult așteptat al Încoronării Regilor Întregitori în 1922, la Alba-Iulia, „capitala” Transilvaniei – devenită „inima” noului Stat –, ca „act fundator al unui nou regim”[3], în acest caz, Regatul României Mari. Întregul ceremonial, alcătuit special pentru acest eveniment, precum și toate simbolurile atribuite momentului solemn aveau să consfințească Unirea pe veci. Pentru prima dată românismul și ortodoxia se puteau manifesta grandios, și pe acest pământ românesc, iar exponentul cultural, dintre cele mai vizibile și mai accesibile, de acum încolo, va fi fost

---

[1] Diana Mandache, ed., *Regina Maria a României* : *Capitole târzii din viața mea : memorii redescoperite*, cuv. înainte Dominic Lieven, trad. Valentin Mandache (București: Allfa, 2015 [2004]), p. 98.
[2] Mandache, *Regina Maria a României* : *Capitole târzii din viața mea*, p. 96.
[3] Hobsbawm, „The Nation as Invented Tradition”, p. 82.

arhitectura, civilă și de cult, făcând apel la stilul neobizantin-neoromânesc, prin care caracterul național va atinge adesea cote monumentale. Inserțiile arhitecturale erau menite să consolideze o dorință națională străveche, substituind întrucâtva absența aproape totală, în Transilvania, la nivel urban, a unui fond construit (durabil și expresiv) autentic românesc. Era o afirmare liberă a dorinței ce a supraviețuit sute de ani, în spirit, prin intelectualitate, ca o apăsătoare *prezență a absenței*, accentuată, mai ales, după *tentativele Școlii Ardelene*, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, cu *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniæ* și culminând cu actul unificator din 1918.

După cum remarca Hobsbawm, „națiunea” este o „invenție istorică recentă”, din care decurg concepte precum: „naționalismul, statul național, simboluri naționale [...]”. Ea se supune unui paradox: deși recente, *națiunile moderne se consideră opusul noului*, reclamându-și rădăcinile seculare din antichitate și, în același timp, *se consideră opusul actului de creare*, considerând comunitatea atât de „naturală”, „încât nu necesită decât auto-afirmarea”. Exemplificând, Hobsbawm arată că, reduse la esență, conceptele moderne precum „Franța” și „poporul francez”, „includ o componentă construită sau «inventată»”. Astfel, statul modern ar avea la bază o structură subiectivă, datorită acestor „construcții” artificiale și a unui discurs potrivit pe măsură, iar analiza „fenomenului național” trebuie făcută acordând atenția cuvenită „inventării tradiției”[1].

Vorbind despre „limba națională”, atât în eseul „The Nation as Invented Tradition”, dar mai ales în „Nations and Nationalism since 1780”, Hobsbawm arată că este „o structură semi-artificială”, „opusă percepției induse de mitologia naționalistă, ca fundament primordial al culturii naționale”[2] și se supune standardizării. În acest context, trebuie să subliniem că, *limba română,* desigur nu în forma sa *literară* (convențională și „unitară”), a reprezentat, totuși, în sine,

[1] *ibidem*, p. 76.
[2] Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780 : Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004 [1990]), p. 54.

un simbol al unității naționale, fiindcă într-un fel, ea concentra lupta de emancipare, ca simbol al unității etnice și religioase, fiind purtătoare a identității naționale românești.

Pentru români, „discursul național" se conturează, mai clar, începând cu 1848. În cazul Transilvaniei, discursul arhitectural devine interesant de analizat, atât din perspectiva emancipării, cât și din cea a afirmării, respectiv a autentificării actului Unirii. În acest sens, capitolul cel mai semnificativ îl reprezintă *contribuția arhitecturii interbelice*, cu precădere a arhitecturii purtând amprenta stilului neoromânesc, ca exponent legiferator al națiunii române, al spiritului național și al spiritualității neamului românesc, analizate ca demers oficial – demers statal, politic, social și religios –, pentru consolidarea Unirii și implicit a noului stat format – România Mare. Iar arhitectura Catedralelor Unirii constituie un caz aparte, așa cum vom vedea în continuare.









A HISTORICAL DISCOURSE. TRANSYLVANIA AND "THE ROMANIAN TRADITION"

In Transylvania[1], there are no outstanding examples regarding the construction of worship places in urban areas until the Uniate Greek-Catholic Church was established. The first *intra muros* manifestations of Romanian Orthodoxy appeared towards the middle of the 19th century. Thus chapels or small churches were erected in towns and cities with active Romanian population. However, monumental Romanian Orthodox worship places were only built at the end of the 19th century. Even so, they were still lacking any evidence of an "identitary", "authentic" Romanian architectural vocabulary, reflecting rather an eclectic Byzantine interpretation – through architectural gestures, which were, in fact, a trademark of the Austro-Hungarian Empire and which were associated with a unitary idea and state politics regarding the

[1] Transylvania is used here with its broadest sense, indicating the territory situated to the West of the Oriental Carpathians and to the North of the Southern Carpathians, thus including the historical territories of Transylvania, as well as the ones of Banat, Crișana, Sătmarul and Maramureș.

worship places of all minorities. As such, in Brașov, after many actions undertaken by the Romanians living *intra muros*, between 1895-1899, the Church of “the Assumption of the Virgin” was built in the central square, after a design by G. Brus. The architect based his plans on the Greek church of “the Holy Trinity”, located in the centre of Vienna (*Griechenkirche zur Heiligen Dreifaltigkeit*)[1]. Later on, in Sibiu, the Metropolitan Cathedral of “the Holy Trinity” was built, between 1902-1906. It was the work of two architects from Budapest, Virgil Nagy and József Kommer and funded by the contribution of the parishioners and by an important donation made by the Mocioni family[2]. The edifice is based on the Byzantine model of Hagia Sophia in Constantinople, and it replaced a modest Greek church, built in 1797, that functioned as a cathedral[3]. Nicolae Iorga, the famous Romanian historian, was among the guests who participated at the sanctification of the Metropolitan Cathedral in Sibiu.

Of course, there were also exceptions, such as were the series of church-cathedrals belonging to the historical eparchies of the Banat Metropolitanate: Caransebeș, Lugoj, Lipova, and Arad. These were joined by the Eparchy of Oradea, which was managed, from the 18th century until 1920, by Serbian bishops and then by the Romanian bishops of Arad[4]. These cathedrals benefited of special circumstances. They were built in stages, starting with the middle of the 18th century and until the second half of the 19th century, bearing the trademark of Late Baroque and, in some cases, of Neo-Baroque.

---

1 Protopopiatul Ortodox Brașov, “Biserica Adormirea Maicii Domnului - Cetate”, Protopopiatul Ortodox Brașov,http://www.protopopiatul-brasov.ro/cat_biserica_adormirea_maicii_domnului_cetate_protopopiatul_brasov.html (accessed 3 June, 2018).

2 According to the inscription on the epigraph at the entrance of the cathedral, we note the statement “for strengthening the faith and the ancestral law” as proof of the desire to express a profound and authentic Romanian national character.

3 Protopopiatul Ortodox Sibiu, “Istoricul Protopopiatului Ortodox Român Sibiu”, Protopopiatul Ortodox Sibiu, http://www.protopopiatulortodoxsibiu.ro/protopopiat/istoric (accessed 3 June, 2018).

4 Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, “Istoricul Episcopiei Oradiei”, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, http://www.eparhiaortodoxaoradea.ro/centrul-eparhial/istoricul-episcopiei-oradiei (accessed 3 June, 2018).

The historic Cathedral of Caransebeș, having as a patron the Holy and Great Martyr George, was built during the first half of the 18th century (1725), presumably replacing an older wooden church. The Baroque edifice was later restored, transformed and enlarged, in several stages, until the middle of the 19th century. During the 18th century, the bishop's palace was neighbouring the church[1].

The historic Cathedral of Lugoj, dedicated to the Assumption of the Virgin, was built between 1759 and 1766. Nonetheless, there was already a brick church in Lugoj, dedicated to Saint Nicholas and dating from the period of the Turkish rule. The new Baroque cathedral was a grandiose edifice, with an extravagant interior and its two towers became quite monumental after the 19th century interventions[2].

In Lipova, the former Orthodox Episcopal Cathedral, dating from the 14th-15th centuries, was enlarged and transformed into an Baroque and Rococo edifice, between 1732 and 1797. According to local tradition, the history of this church is linked to the Romanian knezes of the Mureș Valley. Its present aspect is a proof of the power and prosperity of the local Romanian community. Its current state dates from 1928-1930, when the church underwent extensive works of restoration and addition[3].

In Arad, the grandiose Episcopal Cathedral, dedicated to the Birth of Saint John the Baptist (now the Old Cathedral, located in the Cathedral's Square), was built in a Neo-Baroque style, between 1862 and 1865, after a design by Antal Czigler, an architect from Arad. Several

---

[1] Episcopia Caransebeşului, "Catedrala 'Sf. Mare Mucenic Gheorghe' din Caransebeș : Scurt istoric", Episcopia Caransebeşului, https://www.episcopiacaransebesului.ro/pagini/vechea-catedrala.php (accessed 3 June, 2018).

[2] Parohia Ortodoxă Română – Lugoj I, "Scurt istoric al bisericii cu hramul 'Adormirea Maicii Domnului'", Protopopiatul Ortodox Lugoj : Arhiepiscopia Timişoarei, http://www.parohia.protopopiatlugoj.ro/viewpage.php?page_id=3 (accessed 3 June, 2018).

[3] According to the inscription of the new epigraph placed in 1930, when the church was reconsecrated, this process was supported by Sever Bocu, the Minister of Banat: "Not for us, not for us, did we strive, Oh Lord, but for Your and the Country's Glory". Thus, after 1918, for the first time in history, the Romanian ideal matched the ideal of the country, seen as a homeland; the church being *de facto* and *de jure* the exponent of the Romanian nation.

elements on the Western façade were, in fact, added during the restoration works, at the beginning of the 20th century, when the two impressive towers underwent a similar process. The church was built out of donations made by parishioners and some prominent patrons, such as members of the Mocioni family and Gheorghe Sina, a banker from Vienna. The edifice was "a necessity", as the older building, dating from the second half of the 18th century, was damaged by the 1849 bombing[1] .

In Oradea, the situation was particularly special. Although the Eparchy had been annexed to the one in Arad, as early as the first half of the 18th century, it continued to function, even with a vacant episcopal seat. Therefore the natural necessity of building a cathedral. Thus, after a complicated process, the local Orthodox community managed to lay the foundation stone of the stately church, dedicated to the Assumption of the Virgin, in 1784, after a design by Jakob Eder. However, the inauguration took place only in 1790. Lavishly decorated, in a Late Baroque style, it soon became the symbol of the city, being known as "the Church with a Moon" – due to the clock, which was furnished with a mechanism that included a globe indicating the phases of the Moon, made by Georg Rueppe and mounted in 1793[2]. The reinstatement of the old Orthodox Episcopate of Oradea was accomplished due to a Royal Decree, in 1920, shortly after the

[1] Gheorghe Lanevschi, *Aradul vremurilor de mult apuse : 1834-1914* (Cluj-Napoca: Polis, 2005), pp. 25-26. See also Vasile Pop, "Arhiepiscopia Aradului – Istoricul Catedralei", Arhiepiscopia Aradului, http://www.episcopiaaradului.ro/catedrala/istoric/ (accessed 3 June, 2018).

[2] According to the epigraphs in Romanian, Serbian and Greek and the plaque attesting the building to be a historical monument. See also Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, "Istoricul Episcopiei Oradiei", Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, http://www.eparhiaortodoxaoradea.ro/centrul-eparhial/istoricul-episcopiei-oradiei (accessed 3 June, 2018).

liberation of Oradea (on Easter Day, the 20th of April 1919)[1] and the royal visit (the 23rd of May 1919). Thus, "the Church with a Moon" was acknowledged as a true cathedral.

It should be stressed that Orthodox and Greek-Catholic churches, built in urban areas before 1918, generally reflected the styles that dominated the period, most of them exhibiting a sober vocabulary, mainly Late Barque or Classicist. On the other hand, there are several cases which speculated an identity, specific of the rite, exhibiting a Neo-Byzantine character, according to the eclectic or romantic taste of that time. *However, a Romanian national and identitary character was always lacking*. This was accomplished only after the Great Union, when popular joy and the desire to express a national consciousness could be freely manifested. The visits of the Romanian sovereigns in Transylvania have become the occasion for great celebrations that contributed to the consolidation of the status of the local communities. Thus, it was no longer enough that the Great Union should be evoked through discourses and deeds, but it was now strongly required that there should be signs to attest this historical act: the building of edifices which should endorse the national desideratum. Consequently, "the Great Union Cathedrals" could be erected.

Therefore, considering all of the above stated facts, the first *national Romanian Orthodox church* built in Transylvania, and the most significant one, was the Cathedral of the Coronation in Alba-Iulia, precisely where, on the 1st of December 1918, the Great National

[1] The peaceful liberation of Oradea by the Romanian Army, headed by General Traian Moșoiu, from the Bolshevik régime of Béla Kun, meant the liberation of the last Romanian territory still under foreign administration, after the Great Union of 1st of December 1918. When he took over the control of the city, Moșoiu held his famous speech, thus confirming the act of the Union: "Today, King Ferdinand of Romania has taken possession of this city and of Bihor county. From this day forward you are citizens of Greater Romania.", Constantin Moşincat, "20 aprilie – sărbătorit de orădeni cu flori de liliac", *Oglinda Literară : Revistă de cultură, civilizaţie şi atitudine*, 4th year, no. 161 (May, 2015), pp. 10908-10909, http://www.oglindaliterara.ro/oglinda161/files/oglinda161.pdf (accessed 3 June, 2018).

Assembly voted “the Resolution” through which the Union of Transylvania with the Romanian Kingdom was sealed.

The invention of tradition (*viz*. writing the Tradition) of Greater Romania, as a new national state, through acts that emanate a national character, will start with the historical tour undertaken by the Royal Family in Transylvania, during the months of May and June 1919. The visit of King Ferdinand and Queen Marie started out with grand festivities in Oradea[1], on the 23rd of May 1919, followed by “Bichis Czaba [Békéscsaba], Careii Mari, Baia Mare, Jibou, Dej, Bistrița, Gherla, Cluj, Turda, Câmpeni, Abrud, Țebea, Alba-Iulia, Blaj, Copșa, Sibiu, Săliște, Făgăraș, Brașov” – “the cities and villages that we visited, stopping here and there, and we were always received with such frenetic manifestations of joy by the Romanian population”, as Queen Marie noted in her diary[2]. The Queen herself pointed out the very special character of this “initiatory” journey, representing the fulfilment of an eternal dream that Romanians had and the definitive closing of a historical loop:

“The day has come when it was decided that the King and I should take our first tour through Transylvania, in order to visit our recently freed people. This was the supreme moment; it was the seal placed on the country’s victory, the final accomplishment of a remarkable dream for which so many fought, for which so many died.

Future generations will talk about this journey as a triumphant tour; they will speak about how the King and Queen visited city after city, village after village, in an atmosphere of tremendous enthusiasm, how they were acclaimed as liberators everywhere they passed through. [...] And thus it was indeed an unforgettable journey, like a voyage in trance from one place to

[1] Iudita Căluşer, “Festivităţi regale în Oradea şi Bihor – mai 1919”, *Crisia*, no. XLV (2015): pp. 1-12.
[2] Diana Mandache, ed., *Regina Maria a României : Capitole târzii din viaţa mea : memorii redescoperite*, forward Dominic Lieven, trans. Valentin Mandache (Bucharest: Allfa, 2015 [2004]), p. 98.

another, [...] glorious, an unimaginably beautiful Dream of all Dreams: the union of all Romanians under a single sceptre, and it has become a reality under our reign"[1].

The political and state unification acts and, at the same time, the confirmation of the Great Union, culminated with the much awaited moment of the Coronation of the Unifying Kings, in Alba-Iulia, in 1922, "the capital" of Transylvania – which became "the heart" of the new State –, as "founding acts of a new régime"[2], in this case the Kingdom of Greater Romania. The ceremonial procedure, especially conceived for this event, as well as all symbols that were attributed to this solemn moment would consecrate the Great Union forever. For the first time Romanianism and Orthodoxy could be gloriously manifested, moreover this could be done on Romanian soil. From this moment onward, the most visible and accessible cultural instance would be civil and religious architecture, which made use of the Neo-Byzantine-Neo-Romanian style, thus the national character would often reach monumental peaks. The architectural insertions were meant to consolidate an ancient national desire of an authentic Romanian (durable and expressive) urban built heritage, thus substituting a virtually absolute absence in Transylvania. It was the freely stated declaration of the desire that had survived in spirit for hundreds of years, with the help of the intellectuals, as a pressing *presence through absence*. This fact was exacerbated especially after *the attempts made by the Transylvanian School*, at the end of the 18th century, with *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniæ*, culminating with the unifying act of 1918.

As Hobsbawm remarks, "the nation" is "a recent historical invention", which produced concepts such as: "nationalism, the nation-state, national symbols [...]". Thus, it becomes the

---

[1] Mandache, *Regina Maria a României : Capitole târzii din viaţa mea*, p. 96.
[2] Hobsbawm, "The Nation as Invented Tradition", p. 82.

subject of a paradox: although recent, *modern nations are considering themselves the opposite of novelty*, claiming secular roots, going back to Antiquity, and, at the same time, *they are considering themselves the opposite of the act of creation*, considering the community "so natural as to require no definition other than self-assertion". Exemplifying, Hobsbawm shows that, in essence, modern concepts such as "France" and "the French people", "include a constructed or 'invented' component". Thus, the modern state would be based on a subjective structure, due to these artificial "constructions" and to an equally appropriate discourse, while the analysis of the "national phenomenon" should be done paying due attention to the concept of the "invention of tradition"[1].

Speaking of "national language[s]", Hobsbawm shows in his essay "The Nation as Invented Tradition" and especially in "Nations and Nationalism since 1780", that they are "semi-artificial constructs". "They are the opposite of what nationalist mythology supposes them to be, namely the primordial foundations of national culture"[2] and they are subjected to standardisation. In this context, it should be underlined that *the Romanian language,* however, represented in itself a symbol of national unity, of course not in its *literary* instance (conventional and "unitary"). And this is because, in a way, it condensed the struggle of emancipation, as a symbol of ethnical and religious unity, bearing the Romanian national identity.

For Romanians, "the national discourse" will be much clearly outlined starting with 1848. In the case of Transylvania, the architectural discourse becomes of interest both from the perspective of emancipation and that of the assertion and authentication of the act of the Great Union. In this respect, the most significant chapter is *the contribution of the interwar architecture*, especially the architecture bearing the impression of the Neo-Romanian style, seen

---

[1] *ibidem*, p. 76.

[2] Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780 : Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004 [1990]), p. 54.

as the legalising agent of the Romanian nation, of the national spirit, and of the spirituality of the Romanian people, explored as an official approach – a state, political, and religious undertaking –, in order to consolidate the Union and, implicitly, the newly formed state – Greater Romania. Hence, the architecture of the cathedrals of the Great Union are a special case, as it will be shown in the following.





UN DISCURS ARHITECTURAL. SPIRITUALITATE ȘI IDEOLOGIE DE STAT

Înainte de a discuta despre arhitectura Catedralelor Unirii, ca despre un adevărat demers arhitectural, se cuvine a face un exercițiu de introspecție culturală, pentru a sublinia caracterul ideologic al „stilului național”, așa cum era perceput el, în formele sale mature și târzii, când devine un instrument al exprimării identității.

Analizând istoria arhitecturii, la cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, observăm cât de importante erau încercările de căutare și exprimare a unui caracter național, în și prin arhitectură: „«școlile naționale» reprezintă în arhitectură, forme coerente de potențare a fondului tradițional și de catalizare a demersului creativ [...]”[1], devenind „forme principale de manifestare conștientă a identității”[2].

[1] Mircea Lupu, *Școli naționale în arhitectură* (București: Editura Tehnică, 1977), p. 9.
[2] *ibidem*, fragment din textul explicativ de pe supracopertă.

De aici și importanța utilizării „stilului național” în momente cu „semnificație crucială” – *pentru români, Unirea de la 1918*, „ca unică experiență istorică națională”[1], reunind pentru prima dată populația românească din toate teritoriile locuite de români într-un „Stat național unitar și indivizibil”[2]. „România Mare” trebuia consolidată, atât instituțional, cât și fizic, prin clădiri – însemne ale victoriei –, a căror forță expresivă să emane spiritul național, evocând românismul și spiritualitatea proprie poporului român.

De fapt, sfârșitul secolului al XIX-lea găsește România, constituită într-un regat independent (1881), aflat la granița dintre Occident și Orient, cu o deschidere culturală filofranceză, care s-a manifestat în arhitectură prin pătrunderea eclectismului arhitectural european, pe linie franceză, ca un act „civilizator”. În acest context, tatonările stilului românesc se vor îndrepta spre mediul profund, spre valorile artistice autohtone atât vernaculare, cât și culte (începând cu cele medievale), căutând să exprime spiritualitatea bizantină-ortodoxă, într-un mod cu totul original – românesc. Confirmarea atașamentului său ideologic, s-a produs prin asocierea cu termenul „național”, care îi conferă legitimitate, ca act al prețuirii tradițiilor și al valorificării moștenirii culturale românești, pe lângă consistența, coerența și unitatea asigurate de conștientizarea demersului arhitectural sub forma unui canon sau stil.

La origine, stilul arhitectural național românesc făcea apel la elemente de limbaj, plastică și sintaxă arhitecturală preluate de la clădirile, în principal, cu caracter religios, considerate atunci, prin talia constructivă și calitatea expresiei artistice [culte], drept purtătoare de caracter național *autentic*. La acestea se adaugă motive tradiționale, citate din arhitectura vernaculară, mai mult sau mai puțin interpretate, mai ales în ceea ce privește prelucrarea componentelor din lemn, dar și elemente „extrase” din arhitectura palatelor brâncovenești și a culelor oltenești.

---

[1] Hobsbawm, „The Nation as Invented Tradition”, p. 81.
[2] ***, *Constituția din 1923*, Monitorul Oficial Nr. 282 din 29 martie 1923, Titlul I, Art. 1.

Primul care a reușit să găsească modalități care să valorifice arhitectura românească veche (biserici, mănăstiri, case tradiționale vechi, curți și conace boierești, palate, cule), prin „crearea unei arhitecturi noi” și originale, evitând eclectismul și pastișa, a fost arhitectul Ion Mincu, întemeietorul *școlii românești de arhitectură*. „Instituționalizarea” stilului românesc a fost un pas însemnat în consolidarea culturii naționale[1]. „Semnificația operei sale” rămâne una de „pionier în slujba afirmării specificului național în arhitectură”. Munca sa va fi cultivată și continuată, mai târziu, de alți arhitecți precum Petre Antonescu, Nicolae Ghica-Budești, Grigore Cerchez și Cristofi Cerchez[2]. S-au creat sinteze pe baza unor valori estetice consacrate, culte, dar și sub influențe provinciale, tradiționale. Anvergura tradiției constructive românești din perioadele anterioare, nu permitea, însă, crearea unor edificii monumentale; de aceea, la început, construcțiile sunt de dimensiuni relativ mici, dar nu modeste, evocând o atmosferă discretă, plină de farmec, prin detaliile pitorești, prin grația unor decorațiuni minuțioase sau prin compozițiile volumetrice spectaculoase.

Tocmai prin aceste căutări de formule noi, care să perpetueze și totodată să interpreteze valorile artistice autohtone, autentice, prin îndepărtarea programatică de clasicism și stilurile istoriste consacrate în epocă, arhitecții s-au îndreptat, de fapt, spre elaborarea unui stil arhitectural absolut original, care avea afinități mai degrabă cu Art Nouveaul sau Secessionul:

---

[1] Ion Mincu (1852-1912), format ca arhitect la Paris, a contribuit la înființarea Școlii de Arhitectură a Societății Arhitecților Români, ca instituție privată, transformată apoi în formă de învățământ de stat ca Școala Națională de Arhitectură (1897), secție a Școlii de Belle-Arte din București, devenită instituție independentă sub titulatura de Școala Superioară de Arhitectură (1904) și, ulterior, Academia de Arhitectură (1931-1938) având rang de universitate. Între 1938 și 1948, aceasta devine Facultatea de Arhitectură în cadrul Politehnicii din București, precursoare a Institutului de Arhitectură, care va deveni din nou o instituție independentă, între 1948-1949 și 1952-2000). În semn de omagiu adus activității lui Mincu ca promotor al stilului românesc în arhitectură și ca profesor la Școala Națională de Arhitectură (1898-1912), din 1953, Institutul de Arhitectură îi va purta numele. Din anul 2000, titulatura oficială a primei instituții de învățământ superior de arhitectură din România a devenit Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”. Vezi pe larg Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, „Istoric”, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” https://www.uauim.ro/universitatea/istoric/ (accesat 3 iunie, 2018).

[2] Grigore Ionescu, *Istoria Arhitecturii în România*, vol. II (București: Editura Acad. R.S.R., 1965), pp. 439-448.

„Ostilitatea arhitecților români față de eclectismul vestului a condus astfel la crearea unei arhitecturi originale, cu unitate stilistică și cu un caracter național evident. [...] Acest lucru a fost determinat de dorința de exprimare a unui stil unic, care să prelucreze estetica și repertoriul formal ce l-au inspirat. [...] Curentul național din arhitectura românească s-a afirmat alături de liberalizarea literaturii, artelor frumoase și muzicii, care, împreună, au introdus noua estetică în contextul unei identități bine definite ce purta însemnele unei culturi naționale."[1]

Interesantă este continuitatea și evoluția acestui stil în perioada interbelică, tocmai din perspectiva necesității de afirmare a identității naționale, după Marea Unire. Mai mult, stilul românesc va conviețui într-un mod uluitor cu avangarda și modernismul de tip Bauhaus, generând uneori compoziții pitorești, insolite, mai ales prin asocierea cu formele rafinate ale Art Décoului. Numeroasele comenzi ale Statului (concretizate prin multe sedii de instituții, primării, școli, licee, spitale, clădiri de birouri, arcuri de triumf, memoriale, mausolee și monumente dedicate eroilor sau unor bătălii din timpul Războiului de Reîntregire a Neamului), dar și private (case de locuit pentru diverse categorii sociale, vile, case de vacanță, imobile de raport, ansambluri de locuințe colective, conace și castele, sau chiar biserici pentru diferite comunități locale) au făcut ca stilul românesc, ajuns la o formă matură, să intre „în faza sa monumentală, puternic [chiar programatic, n. ns.] politizată"[2]: „nu o anumită istorie face națiunea, ci națiunea,

[1] Luminița Machedon și Ernie Scoffham, *Romanian Modernism : The Architecture of Bucharest, 1920-1940* (Cambridge MA, London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1999), pp. 25-26.
[2] Ada Ștefănuț (text de), Adrian Manafu (ed.), *Arhitectură și proiect național : Stilul Național Românesc* (București: NOI Media Print, f.a.), p. 71.

o dată constituită, își inventează istoria care, aparent, ar fi întemeiat-o”[1]. Astfel, „în perioada interbelică stilul se oficializează, devenind *marcă a României Mari* (subl. ns.)”[2].

Așadar, existența unui stil național deja consacrat, formarea unui nou stat național și necesitatea de a exprima la nivel arhitectural spiritualitatea națiunii române sunt factorii care contribuie, cel mai probabil, la generarea apelativului de „neoromânesc”, prin care este definită adesea *etapa de apogeu a stilului național românesc* – adică, un „nou” stil românesc (sau *un stil românesc nou, înnoit*), pentru un nou stat, dar apropriat aceleiași națiuni române. Această denumire îi confirmă, totodată, aspectul de unicitate, caracterul autentic, identitar, dar îi asigură și dimensiunea autohtonă sau, după caz, de sinteză a moștenirii românești bizantin-ortodoxe, pe întreg teritoriul României Mari.

În această lumină, remarcăm, la începutul anilor 1940, discursul arhitectului Petre Antonescu, rezumat în lucrarea *Biserici nouă* – material prezentat într-o conferință, în mai 1942, în Academia Română –, prin care se urmărea relansarea construcției de biserici, de toate tipurile, actualizat, inclusiv din punct de vedere structural, în urma cutremurului distrugător recent, din epocă, și se punea acut problema monumentalității și expresivității, acordând o atenție deosebită, lucrărilor realizate în tehnica betonului armat[3]. În acest sens, Augustin Ioan explică problematica deschisă prin demersul lui Antonescu, din perspectiva retrofuturismului și a „revizitării” experimentale a trecutului și a tradiției, în scop creativ, dinspre contemporaneitate. Pentru o mai bună înțelegere a discursului, reproducem, în cele ce urmează, *in extenso*, un fragment concluziv:

---

[1] Lucian Boia, *Două secole de mitologie națională* (București: Humanitas, 2005), pp. 15-16, *apud* Ștefănuț și Manafu, *Arhitectură și proiect național*, p. 7.
[2] Carmen Popescu, *Le Style National Roumain. Construire une nation à travers l'architecture. 1881-1945*, (Presse Universitaire de Rennes, 2004) *apud* Ștefănuț și Manafu, *Arhitectură și proiect național*, p. 12, vezi nota autoarei textului privind prezentarea stilului național românesc.
[3] Mircea Moldovan și Ionuț Julean, *Catedrala Neamului : Tradiție. Istorie. Propuneri* (Cluj-Napoca: U.T. Press, 2011), p. 38.

„Citită astăzi, sintagma «biserici nouă» […] sugerează încă un asemenea efect de «noutate» care s-a fanat în timp, dar care păstrează trează ambianța de prospețime pe care cartea-album o oferă încă la lectură. Faptul că, având să proiecteze catedrale, Antonescu a mers direct la sursa bizantină, reinterpretând în sensul contemporaneității sale […], dovedește că – în absența modelelor exemplare localizate geografic în proximitatea bisericii de mari dimensiuni care este propusă spre edificare și pe care aceasta să le celebreze – soluția este «întoarcerea la origini». […] Punerea în paranteze a episodului post-bizantin și referința directă la Bizanț făceau posibile, în anii treizeci și patruzeci, nu numai evitarea faptului că tradiția locală nu cuprinde precedente citabile de mari dimensiuni, ci și re-bizantinizarea unei tradiții care, după 1453, a fost nu rareori îndepărtată de la sursa originară. Propus din nou prin filtrul unei alte sintagme, aparținând poetului Mircea Ivănescu, titlul din 1942 al lui Petre Antonescu ar deveni astăzi – însuși *retrofuturist* – «Biserici vechi, nouă», adică exact dubla localizare pe care o propun”[1].

Pe plan politic, în ceea ce privește arhitectura bisericilor, după Unirea Transilvaniei cu Vechiul Regat, construcția religioasă va fi asociată ideologiei *Statului național românesc* nou format, pentru că, spre deosebire de teritoriile care fuseseră anterior sub dominația turcă, unde monoteismul avea un anume statut, occidentalii au practicat discriminarea pe considerente religioase. Biserica majorității populației noului stat devenea Biserică națională[2], iar în așezările în care românii nu avuseseră drept de

[1] Augustin Ioan, „«Retrofuturismul». Concept pentru o arhitectură viitoare”, în Mihail Neamțu și Bogdan Tătaru-Cazaban, eds., *Memory, Humanity, and Meaning : Selected Essays in Honor of Andrei Pleșu's Sixtieth Anniversary* (București: Zeta Books, 2009), p. 471.
[2] ***, *Constituția din 1923*, Monitorul Oficial Nr. 282 din 29 martie 1923, Titlul II, Art. 22:
„Statul garantează tuturor cultelor o deopotrivă libertate şi protecţiune [...] Biserica creştină ortodoxă şi cea greco-catolică sunt biserici româneşti. Biserica ortodoxă română fiind religia marei majorităţi a Românilor este biserica dominantă în Statul român; iar cea greco-catolică are întâietatea faţă de celelalte culte.”

cetate se vor edifica biserici sau catedrale noi, afirmând o apartenență națională și expunând clar un nou statut. Dar, așa cum semnala arhitectul Petre Antonescu, în 1942, o problemă majoră și nerezolvată, chiar până în prezent, era *realizarea de biserici monumentale și de mari dimensiuni*, cu utilizarea unor elemente consacrate prin edificii (istorice) în general de dimensiuni modeste – nu numai din cauza sistemului parohial / monastic sau a dimensiunilor așezărilor, ci și din liturgica ortodoxă și cutumă. În mod paradoxal, deceniile patru și cinci ale secolului trecut, marcate de război și ocupație străină, au fost cele ale experimentelor și teoretizării acestui domeniu[1]. Prin urmare, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cu toate dificultățile politice aduse de schimbarea de regim și instaurarea guvernării comuniste, din 1948, capodoperele arhitecturii ecleziastice interbelice românești au creat un angrenaj care nu mai putea fi oprit și care, de fapt, a permis continuarea, finalizarea sau construirea a sute de biserici noi, chiar dacă nu a mai fost posibil a se realiza acel *magnum opus*, la care au visat generațiile anterioare – *o Catedrală închinată Neamului*. În paralel, în această perioadă nefastă, s-a reușit demararea unor proiecte pentru repararea, consolidarea, restaurarea sau repictarea a câtorva mii de biserici. Aproape straniu, aceste lucruri au fost posibile chiar și în anii 1950-1960, într-o perioadă de maximă opresiune, prin compromisul dintre regimul de democrație populară, de tip sovietic (care căuta să își consolideze poziția, să instaureze o nouă ordine politică și să asigure eficient transformarea socialistă a societății românești) și Biserica Ortodoxă Română (care dorea să își mențină statutul, structura și misiunea creștină). Fără a insista asupra unor fapte sau factori care au ocultat relația dintre regimul comunist și Biserica Ortodoxă Română și fără a detalia represiunile asupra acesteia din urmă, o simplă revizuire a demersului arhitectural desfășurat de cultul ortodox și a politicii de stat asupra cultelor religioase din România, până în 1989, arată cât de mult, dar și cum, a fost speculată și, respectiv, interpretată, de Statul comunist ideea de „biserică națională”, inițial conturată după Marea Unire – practic, ca și în perioada interbelică, *Biserica nu a fost despărțită de stat*.

[1] Moldovan și Julean, *Catedrala Neamului*, p. 38.



AN ARCHITECTURAL DISCOURSE. SPIRITUALITY AND STATE IDEOLOGY

Before discussing the architecture of the Cathedrals of the Great Union, seen as a true architectural endeavour, it is appropriate to undertake a cultural insight into the manner in which the ideological character of the "national style" was perceived, in its mature and late stages, when it became an instrument of expressing the identity.

Analysing the history of architecture, at the turn of the 20th century, one notes how important were the attempts to search and express a national character in and through architecture: "In architecture, 'national schools' are coherent forms of enhancing the traditional heritage and of stimulating the creative endeavour [...]"[1], becoming "main forms of conscious manifestation of the identity"[2].

[1] Mircea Lupu, *Şcoli naţionale în arhitectură* (Bucharest: Editura Tehnică, 1977), p. 9.
[2] *ibidem*, a fragment from the text on the dust jacket.

Hence, the importance of using "a national style" in times of "crucial significance" – *for Romanians, the Great Union of 1918*, seen "as the only national historical experience"[1], that reunited, for the first time, the Romanian population of all territories inhabited by Romanians into a "unitary and undivided national State"[2]. "Greater Romania" had to be consolidated, both institutionally and physically through buildings – symbols of victory –, whose expressive force would emanate a national spirit, evoking Romanianism and a spirituality particular to the Romanian people.

In fact, the end of the 19th century finds Romania, constituted into an independent kingdom (1881), at the border between the West and the East, very receptive towards French cultural influences. Thus, the architecture of that time was very much impacted by the penetration of the European architectural Eclecticism, of French provenance, as a "civilising" act. In these circumstances, the experimentations of the Romanian style will focus upon profound depths, upon autochthonous artistic values, both vernacular and educated (as early as the Medieval Period), seeking to express an Orthodox-Byzantine spirituality, into an entirely original Romanian way. The association with "national", a term that confirmed an ideological bond, brought legitimacy, seen as an act of appreciating the tradition and the enhancement of the Romanian cultural heritage, as well as consistency, coherence, and unity, provided by the act of acknowledging the architectural endeavour as a canon or style.

At the beginning, the Romanian national architectural style made use of elements of vocabulary, patterns, and architectural syntax mainly belonging to religious buildings, which were then considered to be the bearers of an *authentic* national character, due to their size and the quality of their [educated] artistic expression. Further on, traditional motives are speculated,

---

[1] Hobsbawm, "The Nation as Invented Tradition", p. 81.
[2] ***, *Constituţia din 1923 [the 1923 Romanian Constitution]*, Monitorul Oficial no. 282, 29 March 1923, Title I, Art. 1.

cited or more or less interpreted from vernacular architecture – especially details regarding the wooden components, as well as elements "extracted" from the architecture of the Brancovan style palaces and *cule* [distinctive types of tower houses] from Oltenia.

Architect Ion Mincu, the founder of *the Romanian School of Architecture*, was the first one to succeed in finding a way to enhance old Romanian architecture (churches, monasteries, traditional houses, country houses and manors, palaces, *cule*), by "creating a new [and original] architecture", while managing to avoid eclecticism and pastiches. "The Institutionalisation" of the Romanian style meant an enormous step in the way of consolidating national culture[1]. "The significance of his work" is that of being "a pioneer in the search for an assertion of national specificity in architecture". His work would be later on cultivated and continued by other architects such as Petre Antonescu, Nicolae Ghica-Budeşti, Grigore Cerchez şi Cristofi Cerchez[2]. Thus a synthesis emerged, based on educated and widely accepted aesthetic values, as well as on provincial, traditional influences. However, the extent of the Romanian building tradition from previous periods would not permit the production of monumental edifices. That is why, the first buildings were rather small, but not plain, evoking a discreet atmosphere, full of charm due to their picturesque details, their gracefully minute decorations or their spectacular volumetric

[1] Ion Mincu (1852-1912), receiving an architectural education in Paris, was among the founders of the Architectural School belonging to the Society of Architects of Romania, a private institution, later on turned into a state-owned school, namely the National School of Architecture (1897), part of the Belle-Arts School of Bucharest, and which, then, became an independent institution, known as the Superior School of Architecture (1904) and, eventually, the Architecture Academy (1913-1918), having the rank of a university. Between 1938 and 1948, it became the Faculty of Architecture, within the Polytechnic of Bucharest, the predecessor of the Institute of Architecture, which was, once more, an independent institution, between 1948-1949 and 1952-2000). As a tribute to Mincu's activities as a promoter of the Romanian style in architecture and as a professor of the National School of Architecture (1898-1912), starting with 1953, the Institute of Architecture would bear his name. Since 2000, the official title of the first higher education institution of architecture in Romania became the University of Architecture and Urbanism "Ion Mincu". See in full Universitatea de Arhitectură și Urbanism "Ion Mincu", "Istoric", Universitatea de Arhitectură și Urbanism "Ion Mincu" https://www.uauim.ro/universitatea/istoric/ (accessed 3 June, 2018).

[2] Grigore Ionescu, *Istoria Arhitecturii în România*, vol. II (Bucharest: Editura Acad. R.S.R., 1965), pp. 439-448.

compositions. In fact, the architects worked towards the creation of an absolutely original architectural style, rather resembling with the Art Nouveau or Secession, precisely by embarking on a quest for these new formulae that would perpetuate and, at the same time, interpret the autochthonous, authentic artistic values by programmatically detaching themselves from the mainstream classicism and historicist styles:

> "Romanian architects' hostility toward Western eclectism (*sic!*) thus led to the creation of an original architecture, with a stylistic unity and an obviously specific national character. […] It was prompted by the desire to express an individual style, which transformed the aesthetics and formal repertoire that inspired it. [...] The national current (*sic!*) in Romanian architecture emerged in parallel with the liberation of literature, fine arts, and music, which together introduced the new aesthetic (*sic!*) within a well-defined identity that bore the marks of a national culture."[1]

It is interesting to observe the continuity and evolution of this style in the interwar period, precisely form the point of view of the necessity to affirm "the national identity", after the Great Union. Moreover, the Romanian style will amazingly coexist alongside the avant-garde and the Bauhaus Modernism, sometimes generating picturesque, uncommon compositions, especially when associated with the refined shapes of Art Déco. The numerous projects requested by the State (various institutions' headquarters, city-halls, schools, high-schools, hospitals, office buildings, triumphal arches, memorials, mausoleums and monuments dedicated to heroes or battles during the Reunification War), as well as private commissions (residential houses for various social categories, villas, holiday houses, apartment buildings,

---

[1] Luminiţa Machedon and Ernie Scoffham, *Romanian Modernism : The Architecture of Bucharest, 1920-1940* (Cambridge MA, London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1999), pp. 25-26.

collective housing units, manors and castles or even churches for various local communities) compelled the mature Romanian style to enter "its monumental, powerfully [even programmatically] politicised stage"[1]: "there is not a particular history that makes a nation, however, the nation, once established, makes its own history, one that, apparently, would have founded it"[2]. Thus, "during the interwar period, the style became official, turning into *a trademark of Greater Romania* (emphasis added)"[3].

Therefore, the existence of an already acknowledged national style, the emergence of a new national state and the necessity of expressing, on an architectural level, the spirituality of the Romanian nation are factors that, most probably, contributed to the fabrication of the appellative of "Neo-Romanian". It is a term that usually defines *the peak of the Romanian national style* – namely, a "new" Romanian style (or *a renewed Romanian style*), for a new state, which resonates with the same Romanian nation. This name also acknowledges its uniqueness, its authentic, identitary character, at the same time ensuring its autochthonous dimension or, as the case may be, its power of synthesising the Orthodox-Byzantine Romanian heritage, throughout the entire Greater Romania.

Consequently, one could remark that, at the beginning of the 1940s, the architectural discourse of architect Petre Antonescu, summarised in *Biserici nouă* (roughly translated in English as *New Churches*) – a paper presented at a conference, at the Romanian Academy, in May 1942 –, was seeking to relaunch the building of all types of churches, brought up-to-date,

---

[1] Ada Ştefănuţ (text by), Adrian Manafu (ed.), *Arhitectură şi proiect naţional : Stilul Naţional Românesc* (Bucharest: NOI Media Print, without year), p. 71.
[2] Lucian Boia, *Două secole de mitologie naţională* (Bucharest: Humanitas, 2005), pp. 15-16, *apud* Ştefănuţ and Manafu, *Arhitectură şi proiect naţional*, p. 7.
[3] Carmen Popescu, *Le Style National Roumain. Construire une nation à travers l'architecture. 1881-1945*, (Presse Universitaire de Rennes, 2004) *apud* Ştefănuţ and Manafu, *Arhitectură şi proiect naţional*, p. 12, see the author's note regarding the Romanian national style.

even from a structural point of view, as a consequence of a recent and rather devastating earthquake. At the same time, issues regarding monumentality and expressivity were also discussed, focusing on works in which reinforced concrete was used[1]. In this respect, Augustin Ioan debates the issue raised by Antonescu's endeavour, from the creative perspective of Retrofuturism and that of an experimental "revisiting" of the past and the tradition, seen from a contemporary point of view. For a better understanding of this discourse, a conclusive fragment will be reproduced, *in extenso,* below:

> "Read today, the phrase 'new churches' [...] still suggest such a 'novelty' effect that faded in time, but which preserves the freshness of an album when opened for the first time. The fact that, having to design cathedrals, Antonescu went straight to the Byzantine source, reinterpreted from the point of view of his contemporaneity [...], proves that – in the absence of outstanding examples geographically located in the proximity of the large church that was to be built and which should celebrate them – the solution was 'to return to the origins'. [...] Suspending the post-Byzantine episode and making a direct reference to Byzantium made it possible, in the 1930s and 1940s, not only to avoid the fact that local tradition did not include citable precedents of considerable proportions, but also to re-Byzantinese a tradition that, after 1453, was often diverged from its original source. Presented once more, through the filter of another phrase, belonging to the poet Mircea Ivănescu, Petre Antonescu's 1942 title would become today – a genuine *retrofuturism* – 'New, Old Churches', namely precisely the double localisation which is proposed"[2].

[1] Mircea Moldovan and Ionuţ Julean, *Catedrala Neamului : Tradiţie. Istorie. Propuneri* (Cluj-Napoca: U.T. Press, 2011), p. 38.
[2] Augustin Ioan, "'Retrofuturismul'. Concept pentru o arhitectură viitoare", in Mihail Neamţu and Bogdan Tătaru-Cazaban, eds., *Memory, Humanity, and Meaning : Selected Essays in Honor of Andrei Pleşu's Sixtieth Anniversary* (Bucharest: Zeta Books, 2009), p. 471.

On a political level, as far as the architecture of churches is concerned, after the Union of Transylvania with the Old Kingdom, the building of religious edifices will be associated with the ideology of the new *Romanian national State*. Unlike the territories which had previously been under Turkish domination, where monotheism had a certain status, Westerners have practised discrimination on religious grounds. The religion of the majority of the population of the state became the National Religion[1], and in all communities in which Romanians did not possess town privileges new churches or cathedrals would be erected, asserting a national affiliation and clearly exhibiting a new status. However, as architect Petre Antonescu remarked in 1942, a major and unsolved issue, even to the present day, was *the production of monumental and large churches*, with the use of elements employed in (historical) edifices, that are generally of modest dimensions – not only as a consequence of the parochial / monastic system, or the size of the communities, but also due to Orthodox liturgy and custom. Paradoxically, the 4th and 5th decades of the last century marked by war and foreign occupation, were the ones during which a lot of experimenting and theorising was done in this field[2]. Consequently, the second half of the 20th century, with all the political difficulties brought about by the change of the régime and the institution of the Communist Government, in 1948, the masterpieces of Romanian interwar ecclesiastical architecture created a mechanism that could not be stopped and which, in fact, allowed the continuation, completion or building of hundreds of new churches, even though it was no longer possible to create the *magnum opus* of which previous generations dreamt about – *a Cathedral dedicated to the Nation*. At the same time, during this unfortunate period, some

[1] ***, *Constituţia din 1923*, Monitorul Oficial no. 282, 29 March 1923, Title II, Art. 22:
"The State guarantees both freedom and protection to all religions [...] The Christian Orthodox church and the Greek-Catholic one are Romanian churches. The Romanian Orthodox Church, being the religion of most Romanians is the dominating church, within the Romanian State; while the Greek-Catholic one has the primacy over the other religions."
[2] Moldovan and Julean, *Catedrala Neamului*, p. 38.

projects have been successfully initiated in order to repair, consolidate, restore or repaint several thousand churches. Strangely enough, these initiatives were possible even in the 1950's and 1960's, during a time of utmost oppression, due to a compromise made between the Soviet-style popular democratic régime (who were trying to consolidate their position by instituting a new political order and by ensuring an efficient transformation of the Romanian society into a socialist one) and the Romanian Orthodox Church (who wished to maintain its status, structure and Christian mission). Without going into much detail regarding the facts or factors which occult the relationship between the Communist Régime and the Romanian Orthodox Church and without explicitly discussing the repressions the latter went through, a simple revision of the architectural endeavour undertaken by the Orthodox religion and of the state policy regarding religion in Romania, until 1989, shows how and how much the Communist State speculated and interpreted the idea of "national church", originally outlined after the Great Union – practically, just as in the interwar period, *the Church was never separated from the state*.









CATEDRALELE UNIRII

În eseul său, în studiul de caz asupra celui de-Al Doilea Imperiul German (1871), „model” la care ne raportăm și în această lucrare, Hobsbawm găsește mai multe inovații legate de tradiție, ca „legiferatoare” ale unui nou statut, prezentate ierarhizat, după cum vom vedea în continuare. În primul rând, ar fi *asocierea cu figura împăratului* Wilhelm al II-lea (urmărind stabilirea unei legături cu trecutul, prin care noul imperiu era văzut ca o realizare a unui străvechi „țel național” al poporului german și, în plus, subliniind legătura „istorică” dintre Prusia și restul Germaniei) și *noi interpretări ale istoriei* (probleme legate de identitatea și supremația națiunii – transpuse în realizarea de clădiri și monumente cu valoare de simbol național, a căror inaugurare putea prilejui, *e.g.,* emisiuni de timbre cu teme istorice), uzitând în general *formule care să reprezinte națiunea ca „popor”, mai degrabă decât ca „stat”*. În al doilea rând, ar fi *evocarea semnificației actului unificator*, cu *inventarea de ceremonii și festivități legate de evenimentele istoriei recente*

și de dinastie (unele patetice, prin semnificație sau mod de desfășurare, iar altele ușor caraghioase, prin tendințele de exacerbare și mitizare)[1].

Pornind de la teoria lui Hobsbawm, reținem, *simplificat*, cele *două direcții ale inventării tradiției*: *ancorarea în istorie* (cu constituirea de elemente-simbol) și *atribuirea de semnificații* (prin ceremonial), pe care le vom aplica și exemplifica, în cele ce urmează, pe cazul particular al formării României Mari.

Unirea din 1918, deschidea României o nouă situație politică. În sprijinul deciziei hotărâte de Marea Adunare Națională de la Alba-Iulia, din 1 Decembrie 1918, Armata română înainta mutând succesiv linia de demarcație și eliberând orașele Transilvaniei, Maramureșului, Crișanei și Banatului (Brașov, Târgu-Mureș, Turda, Cluj, Gherla, Dej, Baia-Mare, Sighetu-Marmației, Satu-Mare, Carei, Oradea, Salonta, Arad, Timișoara), culminând cu ofensiva din aprilie-august 1919, când forțele armate române, după ce au intrat în Oradea, au trecut Tisa și au înaintat până la Budapesta. Recunoașterea Unirii pe plan internațional s-a făcut prin tratate la lucrările Conferinței de Pace de la Paris, în anii 1919-1920: Paris, Saint-Germain, Versailles și Trianon.

Seria de momente festive și monumente comemorative a fost deschisă încă prin intrarea triumfală a Regelui Ferdinand și a Reginei Maria, în fruntea armatei victorioase, în București, la 1 Decembrie 1918, trecând pe sub două *arcuri de triumf*, inaugurate cu această ocazie. Fără a detalia aici, după cum aminteam anterior, România interbelică a fost presărată cu o multitudine de forme monumentale sculpturale sau constructive menite a aminti caracterul național românesc al Statului, a comemora evenimente legate de istoria națională și principalele figuri istorice ale românilor sau jertfa eroilor în Războiul de Întregire. Observăm, de asemenea, că, în orașele din provinciile istorice alipite, piața centrală va fi adesea denumită „Piața Unirii”, iar unele bulevarde sau străzi

[1] Hobsbawm, „The Nation as Invented Tradition”, pp. 79-82.

principale vor purta numele Regilor Întregitori[1], introducând în spațiul public, în unele cazuri, diverse monumente: de la modelul Lupei capitoline, ca simbol al latinității, până la statui ale unor personalități[2] sau ale Regilor Întregitori, proiectându-se, în unele situații, chiar ansambluri grandioase, cum s-a întâmplat la Oradea, cu amenajarea în stil neoromânesc din „Piața Unirii" (arhitect Duiliu Marcu, realizată între 1923-1926) în jurul statuii ecvestre a Regelui Ferdinand (operă în bronz a sculptorului orădean Mihai Kara, 1924)[3] sau la Cluj, prin demersurile, din anii 1930, pentru ridicarea unui ansamblu monumental dedicat lui Avram Iancu, cu amenajarea pieței din fața Catedralei Ortodoxe. Dezvelirea unor astfel de monumente prilejuia adevărate festivități solemne, la care luau parte multe oficialități locale, uneori chiar și din capitală, cu asistența unui public numeros. Urmărind discursurile și diversele articole consemnate în presa timpului, înțelegem că aceste momente și monumente evocau și, respectiv, simbolizau dreptatea și demnitatea poporului român, care și-a păstrat nealterată conștiința națională și și-a apărat valorile, până a avut posibilitatea înfăptuirii idealului național – Marea Unire.

---

[1] Acest lucru s-a petrecut, de altfel, și în principalele orașe din Vechiului Regat.

[2] Un caz interesant este cel al statuii ecvestre în bronz reprezentându-l pe Avram Iancu, eroul Revoluției române din Transilvania, de la 1848-1849, operă a celebrului sculptor Ion Dimitriu-Bârlad, inaugurată în 1930, în centrul orașului Târgu-Mureș, pe locul în care se află în prezent Statuia ostașului român (inaugurată în 1964). După Dictatul de la Viena, pentru a fi salvată, statuia a fost evacuată și reamplasată în orașul Câmpeni, capitala Țării Moților, unde se află și în prezent, în timp ce, la Târgu-Mureș, în 1978, a fost inaugurată o altă statuie ecvestră reprezentându-l pe Avram Iancu, operă a sculptorului Florin Codre, așezată de data aceasta, pe același ax central, dar pe un amplasament nou, în fața Catedralei Ortodoxe. La fel s-a întâmplat și cu alte două monumente închinate valorilor naționale românești din Târgu-Mureș care, în urma Dictatului de la Viena, au fost strămutate: Monumentul Ostașului Român „Santinela" (inaugurat în 1923, opera sculptorului Ioan Schmidt-Faur) tot la Câmpeni (deși se pare că vulturul din bronz a ajuns la Turda) și Statuia Lupoaicei sau Monumentul Latinității (dezvelită în 1924, copie a Lupoaicei din București, dar având soclul diferit) la Turda, unde s-a află până în 1991, când a fost restituită orașului Târgu-Mureș. Atunci, în 1991, s-a realizat o copie a Lupoaicei care să rămână la Turda.

[3] În Oradea-Mare au mai existat și un bust în bronz al Regelui Ferdinand și o statuie în bronz reprezentând-o pe Regina Maria (inaugurată în 1920). În septembrie 1940, după Dictatul de la Viena, statuia ecvestră a Regelui Ferdinand a fost demontată și evacuată de armată română la Beiuș, fiind depozitată în curtea liceului „Samuil Vulcan" de unde apoi „a dispărut". La Oradea, în locul ei va fi amplasată statuia amiralului Miklós Horthy. Înlăturată ulterior, aceasta va fi înlocuită de două tunuri, iar din 1994, pe amplasamentul statuii ecvestre a Regelui Ferdinand va fi așezată o statuie controversată reprezentându-l pe domnitorul Mihai Viteazu, care există și astăzi.

În noua țară, consfințirea Unirii, după Marele Război, devenea tot mai stringentă: era necesară o încoronare a Regilor Întregitori – un act istoric fără precedent –, simbol al unificării naționale (de neam și credință), dincolo de necesitatea unificării statale (politico-administrative). La 31 decembrie 1919, Miron Cristea, episcopul Caransebeșului, era ales Mitropolit Primat al României întregite (la vremea aceea, cea mai înaltă funcție în ierarhia Bisericii Ortodoxe Autocefale Române)[1]. Pe fondul unor neînțelegeri dintre grupările politice transilvănene și Partidul Național Liberal, Miron Cristea și Ion I.C. Brătianu, liderul P.N.L. la acea vreme, stabilesc proiectul privind pregătirea unor *festivități și ceremonii pentru încoronare*, la Alba-Iulia și București, care până atunci nu s-a putut înfăptui[2]. Momentul mult așteptat și plănuit al Încoronării era asociat figurilor ilustre ale Suveranilor României Mari, deveniți Regi Întregitori: *Ferdinand I cel Loial* și *Maria cea Mare* (Regina inimilor, Regina-soldat, Regina „Soare”[3]). Pentru români, ei reprezentau „continuitatea”, marcând simbolic „legătura” dintre Vechiul Regat și provinciile istorice alipite, în noua Românie Mare. Încoronarea reprezenta realizarea „țelului național” al poporului: înlăturarea dominației străine văzute ca un „dușman național”, față de care poporul își raporta „identitatea”, luptând pentru „câștigarea unității ca stat”, revendicându-și drepturile și manifestând o dorință de „cucerire” sau de „supremație culturală, politică și militară”[4] – de aici și *caracterul programatic* al românismului, atât de puternic evidențiat în perioada interbelică, inclusiv prin arhitectură.

---

[1] Miron Cristea a fost înscăunat Mitropolit Primat al României pe 1 ianuarie 1920, iar ulterior, pe 1 noiembrie 1925 a devenit primul Patriarh al României Mari, confirmat prin decretul regal din 29 octombrie 1925, la scurt timp, după ce Sfântul Sinod a decis, pe 4 februarie 1925, înființarea Patriarhiei Române și, respectiv, ridicarea Scaunului Arhiepiscopal și Mitropolitan al Ungrovlahiei (Munteniei), în calitate de Primat al României, la rangul de Scaun Patriarhal.
[2] Vezi și Ioan Scurtu, *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceaușescu* (București: Editura Mica Valahie, 2011), pp. 215-216.
[3] Guy Gauthier, *Missy : Regina României*, trad. Andreea Popescu (București: Humanitas, 2004, [1994]), *passim*.
[4] Hobsbawm, „The Nation as Invented Tradition”, pp. 79-80.

Așadar, *construcțiile* reprezintă „cel mai vizibil mod de stabilire a unei noi interpretări a [...] istoriei" sau, mai degrabă, o „fuziune" între mai vechile tendințe de „inventare a tradiției" și „noul regim", ca formă statală – devenind „cele mai puternice simboluri", atunci când această „fuziune" este atinsă[1].

Tocmai fiindcă Unirea, în sine, devenise un simbol național, dar și prin asocierea ei cu cultul religios național, forma de exprimare, cea mai directă, a acestui dat era de a construi „catedrale ale Unirii", mai ales acolo unde tradiția lor lipsea cu desăvârșire și, astfel, trebuia substituită, respectiv „creată" sau „inventată", cât mai repede și, pe cât posibil *monumental*, raportat la edificiile celorlalte culte, devenite acum minoritare. Biserica Ortodoxă Română era de-acum Biserica Națională, dovadă vie a relației nestrămutate dintre poporul român și credința ortodoxă, iar „catedralele" închinate Unirii, arătau *cum s-a ridicat România Mare*.

În cele ce urmează prezentăm cele cincisprezece catedrale și biserici-catedrale construite la vest de Carpați, în ordinea finalizării șantierelor, respectiv a dării în folosință sau a sfințirii lor. Acest material este rezultatul unei cercetări îndelungate, care s-a finalizat în anul Centenarului României Mari. Prezentarea fotografică și documentară are la bază, pentru fiecare obiectiv în parte, vizitele de studiu ale autorilor. Datele și informațiile provin din istoricul bisericilor, așa cum a fost el consemnat pe pietrele de pisanie și, după caz, pe fișele de prezentare, realizate, în general de parohii acestora. Ele sunt completate cu observații personale, care reprezintă viziunea autorilor. O serie de informații colaterale au rezultat pe parcursul acestor vizite, întregind analiza arhitecturală, în context istoric și social.

---

[1] *ibidem*, p. 80.



THE CATHEDRALS OF THE GREAT UNION

In his essay, regarding the case study on the Second German Empire (1871), the one referenced in this paper, Hobsbawm points out several innovations related to tradition, as "legislators" of the new status, presented hierarchically, as shown in the following. First of all,would be *the association with the figure of Emperor* Wilhelm II (aiming at establishing a link with the past, thus the new empire could be seen as the fulfilment of an ancient "national goal" of the German people, and, furthermore, underlining the "historic" link between Prussia and the rest of Germany) and *the new interpretations of the history* (issues regarding the nation's identity and supremacy – materialised through the building of edifices and monuments, valued as national symbols; the inauguration of which could cause, for example, the issuing of stamps with historical themes), usually making use of *formulae that would represent the nation as "a people", rather than as "a state"*. Secondly, would be *the evoking of the significance of the unifying act,* together with *the invention of ceremonies and festivities*

related to the recent historical events and to the dynasty (some full of pathos, due to their significance or to the unfolding of the event, while others slightly ridiculous, due to their tendencies to exacerbate and mythicise)[1].

Starting off with Hobsbawm's theory, in a more simplified version, there are *two directions of inventing tradition* that should be retained: *the anchoring to history* (alongside the production of symbolic elements) and *the attribution of significance* (through ceremonies), which shall be employed and exemplified in the particular case of the foundation of Greater Romania.

The Great Union of 1918, brought about a new political situation for Romania. In support of the decision taken by the Great National Assembly of Alba-Iulia, on the 1st of December 1918, the Romanian Army moved forward, systematically pushing the borderline, thus liberating the cities in Transylvania, Maramureș, Crișana, and Banat (Braşov, Târgu-Mureş, Turda, Cluj, Gherla, Dej, Baia-Mare, Sighetu-Marmaţiei, Satu-Mare, Carei, Oradea, Salonta, Arad, Timişoara), culminating with the offensive of April-August 1919, when the Romanian armed forces, after entering Oradea, crossed the Tisza River and marched all the way to Budapest. The international recognition of the Great Union was carried out through treaties at the Paris Peace Conference, in 1919-1920: Paris, Saint-Germain, Versailles, and Trianon.

The series of festive moments and commemorative monuments was opened by the triumphal entrance in Bucharest of King Ferdinand and Queen Marie, heading the victorious army, on the 1st of December 1918, passing underneath two *triumphal arches*, inaugurated with this occasion. Further on, during the interwar period, Romania was furnished with a multitude of monumental sculptural or built structures, in order to evoke the national Romanian character of the State, to commemorate the events related to the national history and the main historical figures of the

---

[1] Hobsbawm, "The Nation as Invented Tradition", pp. 79-82.

Romanians or the heroes' sacrifice during World War I. It should be also pointed out that in the towns and cities of the historical provinces that were added, the central square would be often named "Union Square", while several boulevards or main streets would bear the names of the Unifying Kings[1], and, in some cases, various monuments were placed in public spaces. Such were the copies of the Capitoline wolf (*Lupa Capitolina*), as a symbol of Latinity, or the statues of various personalities[2] or of the Unifying Kings. In some cases there would be imposing ensembles designed, as in the case of Oradea, where "the Union Square" was conceived in a Neo-Romanian style (architect Duiliu Marcu, realised between 1923-1926), surrounding the equestrian statue of King Ferdinand (a bronze sculpture by Mihai Kara, originating from Oradea, 1924)[3] or the case of Cluj, where, during the 1930's, there were attempts made in order to build a monumental ensemble dedicated to Avram Iancu, which also included the modelling of the square facing the Orthodox Cathedral. The unveilings of such monuments were built up into

---

[1] This also happened within the main cities of the Old Kingdom.

[2] An interesting case is that of the bronze equestrian statue depicting Avram Iancu, the hero of the Romanian Revolution of 1848-1849, in Transylvania, the work of the famous sculptor, Ion Dimitriu-Bârlad, inaugurated in 1930, in the central area of Târgu-Mureș, on the same site where now the Statue of the Romanian Soldier (inaugurated in 1964) can be found. After the Second Vienna Award, the statue was evacuated and relocated in Câmpeni, the capital of Țara Moților, in order to be saved. Today the statue is still on this same spot. Meanwhile, in Târgu-Mureș, in 1978, another equestrian statue, depicting Avram Iancu as well, sculpted by Florin Codre, was placed, on the same central axis, however this time on a new spot, in front of the Orthodox Cathedral. Another two monuments, dedicated to the Romanian national values, were also relocated from Târgu-Mureș, as a consequence of the Second Vienna Award: the Monument of the Romanian Soldier "the Sentinel" (inaugurated in 1923, the work of sculptor Ioan Schmidt-Faur) was relocated in Câmpeni, as well (although it seems that the bronze eagle ended up in Turda), while the Statue of the Capitoline Wolf or the Monument of Latinity (unveiled in 1924, a copy of the statue in Bucharest, but on a different base) was relocated in Turda, where it stayed until 1991, when it was returned to the municipality of Târgu-Mureș. Then, in 1991, a copy of the Capitoline wolf was realised, and it remained in Turda.

[3] In Greater Oradea there were also a bronze bust of King Ferdinand and a bronze statue representing Queen Marie (inaugurated in 1920). In September 1940, after the Second Vienna Award, the equestrian statue of King Ferdinand was dismantled and evacuated by the Romanian Army to Beiuș, where it was placed in the courtyard of the "Samuil Vulcan" High-School, from where it "disappeared". In Oradea, its place was taken by a state of admiral Miklós Horthy. This latter statue would then be replaced by two cannons, and in 1994, on the site of the former equestrian statue of King Ferdinand a very controverted statue depicting Michael the Brave, the Prince of Wallachia, would be placed, which can still be seen today.

truly solemn festivities, which were attended by many local officials, sometimes even by officials from the capital, always with the assistance of a large audience. Looking into the speeches and various articles published during that time, one can understand that these moments and monuments evoked and symbolised the justice and dignity of the Romanian people, who preserved unaltered their national consciousness and defended their values, until the time came to fulfil the national ideal – the Great Union.

After the Great War, the sanctioning of the Great Union, in the context of the new country, was becoming increasingly stringent: a coronation of the Unifying Kings was necessary – an unprecedented historical act –, a symbol of national unification (of both people and faith), beyond the necessity of unifying the state (from a political and administrative point of view). On the 31st of December 1919, Miron Cristea, the Bishop of Caranebeș, was elected Primate Metropolitan of unified Romania (at that time the highest position in the hierarchy of the Autocephalous Romanian Orthodox Church)[1]. Following several misunderstandings between the Transylvanian political groups and the National Liberal Party, Miron Cristea and Ion I.C. Brătianu, at that time the leader of the N.L.P., initiated the plan regarding the arrangements for various *festivities and ceremonies dedicated to the coronation*, in Alba-Iulia and Bucharest, which, until then, could not have been carried out[2]. The much awaited and planed for moment of the Coronation was associated with the illustrious figures of the Sovereigns of Greater Romania, who became the Unifying Kings: *Ferdinand I the Loyal* and *Marie the Great* (Queen of the

---

[1] Miron Cristea was confirmed as the Primate Metropolitan of Romania on the 1st of January 1920, then, on the 1st of November 1925, he became the first Patriarch of Greater Romania, a deed which was sanctioned by a royal decree on the 29th of October 1925, shortly after the Holy Synod decided, on the 4th of February 1925, the establishment of the Romanian Patriarchate and the transformation of the status of Archbishop and Metropolitan of Ungrovlahia (Wallachia), the Primate of Romania, into the status of Patriarch.

[2] See also Ioan Scurtu, *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceaușescu* (Bucharest: Editura Mica Valahie, 2011), pp. 215-216.

Hearts, the Soldier-Queen, the "Sun" Queen[1]). For Romanians, they represented "continuity", symbolically marking "the link" between the Old Kingdom and the historical provinces which were added, and the new Greater Romania. The coronation represented the fulfilment of "the national goal" of the people: the removal of foreign domination, seen as a "national enemy", against whom the people tested their "identity", fighting to "achieve unity as a state", claiming their rights and exhibiting a desire to "conquest" or to have a "cultural, political and military supremacy"[2] – hence *the programmatic feature* of Romanianism, so robustly emphasised during the interwar period, including through architecture.

Thus, *buildings* represent "the most visible form of establishing a new interpretation of [...] history" or, rather, a "fusion" between the old tendencies specific to "the invention of tradition" and "the new régime", seen as a form of state – "the most powerful symbols being those where the fusion was achieved"[3].

Precisely because the Great Union became itself a national symbol, and also due to its association with the national religion, the most direct form of expressing such a fact was through the construction of "the cathedrals of the Great Union". This took place especially where their tradition was lacking entirely and thus it had to be substituted, "created" or "invented", as soon as possible and as *monumental* as possible; particularly when compared with the edifices belonging to other religions, now minorities. The Romanian Orthodox Church was now the National Church, a living proof of the unbroken relationship between the Romanian people and the Orthodox religion, while "the cathedrals" dedicated to the Great Union, showed *how Greater Romania rose.*

---

[1] Guy Gauthier, *Missy : Regina României*, trans. Andreea Popescu (Bucharest: Humanitas, 2004 [1994]), *passim*.
[2] Hobsbawm, "The Nation as Invented Tradition", pp. 79-80.
[3] *ibidem*, p. 80.

In the following, the fifteen cathedrals and church-cathedrals, built to the West of the Carpathians, shall be presented. They shall be discussed in order of their completion, the date they were put into use or their consecration. This material is the result of an extensive research, which was completed in the year of the Centenary of Greater Romania. The photographic and documentary study is based on on-site study visits, undertaken by the authors, in each particular case. Various data and information were gathered from the historical description of the churches, as recorded on the epigraphs and, in some cases, on the presentation sheets, usually drawn up by their parish priests. These are complemented by personal observations which represent the viewpoint of the authors. A series of collateral information, resulted from these visits, round off the architectural analysis, put into a historical and social context.









ALBA-IULIA ȘI SERBĂRILE ÎNCORONĂRII

Datorită multiplelor semnificații pentru istoria națională, Alba-Iulia a fost aleasă ca loc al încoronării Suveranilor Întregitori. Pentru acest eveniment s-a constituit, în iulie 1920, Comisia de încoronare, care a pregătit festivitățile ce urmau să aibă loc, în 15 octombrie 1922, la Alba-Iulia și, a doua zi, la București. Lipsa unui precedent a făcut ca, prin implicarea personală a Mitropolitului Primat Miron Cristea, să se imagineze un ceremonial al încoronării. Dată fiind religia Regelui Ferdinand, Biserica Catolică s-a opus ideii „ungerii regale” cu mir de către șeful Bisericii Ortodoxe Autocefale Române[1]. Din același motiv, nu s-a acceptat nici desfășurarea încoronării în biserică[2], deși Catedrala din Alba-Iulia fusese zidită întocmai pentru acest scop.

---

[1] Însuși Papa Pius al XI-lea a atenționat episcopii romano-catolici și greco-catolici, invitați la ceremonia Încoronării, cu privire la participarea la serviciul religios ortodox *din catedrală*.
[2] Scurtu, *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceaușescu*, p. 216.


300

Lucrările la Catedrala Încoronării, cu hramul „Sfânta Treime” și „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil”, în stil neoromânesc, s-au desfășurat între anii 1921 și 1922, după planurile arhitectului Victor G. Ștefănescu (1877-1950), având drept model Biserica Domnească „Adormirea Maicii Domnului” din Târgoviște, Catedrala Mitropolitană „Sfântul Dumitru” din Craiova, Mitropolia Veche din Târgoviște și Biserica Domnească „Sfântul Nicolae” din Curtea de Argeș, cu referințe și la arhitectura brâncovenească. Arhitectul a imaginat biserica propriu-zisă în centrul unei compoziții simetrice, bine închegate, de tip incintă, alcătuite din patru pavilioane inegale, unite prin galerii deschise (amintind de pridvoarele vechilor case domnești din ansamblurile mănăstirești): spre est sunt două pavilioane mai mici (cu destinație administrativă și pentru personal) care încadrează uriașul turn-clopotniță al intrării (circa 58 m înălțime), iar spre vest două pavilioane mari, cu etaj (rezervate reședinței și administrației arhiepiscopale, din prezent, și care amintesc formal de pridvoarele și logiile palatelor brâncovenești). Acestea, din urmă, sunt prevăzute cu scări monumentale ce încadrează în axul parterului o a doua intrare în incintă, iar la etaj sunt unite printr-o galerie deschisă.

Ansamblul Catedralei a fost integrat în partea de vest a cetății habsburgice, datând de la începutul secolului al XVIII-lea, prin demantelarea parțială și nivelarea unei porțiuni a fortificației de tip Vauban, aferente vechiului corp de gardă. Astfel, a rezultat un platou care putea fi amenajat corespunzător evenimentelor solemne la care urmau să participe nu numai reprezentanți ai cultelor religioase, reprezentanți ai caselor regale străine, înalți demnitari și oficiali, ci și militari (circa 15000), precum și o mare masă populară (s-a estimat că au fost prezenți aproximativ 30000 de civili). Turnul-clopotniță (ca o campanilă de influență romanică), marcând intrarea în incintă, intră într-un dialog tensionat cu turnul Catedralei medievale „Sfântul Mihail”, a Arhiepiscopiei Romano-Catolice de Alba-Iulia, situată în imediata apropiere[1]. Acest

[1] Acest dialog poate fi interpretat ca un „discurs naționalist”, vezi Ștefănuț și Manafu, *Arhitectură și proiect național*, pp. 72-73.



aspect a fost speculat inclusiv în compozițiile fotografice de pe cărțile poștale ilustrate care au circulat în epocă.

Catedrala în sine nu este nu edificiu opulent, nu este grandioasă prin dimensiuni, nici chiar prin decorație. Semnificația și simbolistica ei depășesc, însă, orice valoare materială și îi conferă însemnătatea reală, de „biserică de încoronare”. Cu toate acestea, întreg ansamblul beneficiază de o prețioasă eleganță a formelor, o subtilitate a proporțiilor și a detaliului. Arhitectural, planul bisericii este de tip cruce greacă înscrisă, intrarea fiind marcată printr-un amplu pridvor deschis. Decorul interior este de factură bizantină, transpus într-o viziune modernă, bine temperată, cu detalii elegante în naos și accente ornamentale la iconostas. Pictura, respectând tradiția iconografică bizantină, a fost imaginată și realizată (parțial) de pictorul Costin Petrescu. El a realizat și portretele votive ale Regelui Ferdinand și Reginei Maria, situate la intrarea în naos. Simbolic, bolta Pantocratorului plutește pe un cer tricolor. Ambianța sobră, susținută de combinația de culori (prin contrastul dintre placajul de marmură roșie de Moneasa, negrul de abanos al catapetesmei, nuanțele de bej, crem, alb și auriu ale pereților și, respectiv, decorației), distribuția iconografică în cartușe izolate (restrânse ca suprafață) și lumina parcimonioasă (soarele pătrunde discret prin goluri relativ mici și puține), conferă interiorului o mistică rituală, într-o aură modernă.

Fastul l-a conferit Încoronarea, prin caracterul ei unic și special, evocând în cel mai mic amănunt imaginea unei Românii vechi, profunde, din timpul Basarabilor și, în același timp, a unei Românii noi, întregite, evocând unitatea națională, o Românie a timpurilor moderne. Astfel, în imposibilitatea săvârșirii unui ceremonialul religios al ungerii în biserică, actul public al încoronării propriu-zise și al procesiunii regale, în fața poporului, au căpătat o dimensiune aproape mitică, prin succesiunea de secvențe, prin gesturi, prin încărcătura simbolică, toate



asociate personalității și imaginii Suveranilor Întregitori, compunând o reprezentare, parcă vie, a unui tablou votiv bizantin. Or, acesta era tabloul votiv al poporului român reîntregit simbolic, într-o Biserică Națională, tablou ce evoca caracterul autohton al dinastiei, al cărei destin se contopea cu istoria țării.

În conflictul religios creat, Regina Maria a fost elementul salvator, găsind soluția pentru desfășurarea încoronării, respectând toate condițiile impuse de Biserica Catolică. Totuși, ea „putea face foarte puțin în afară de a se strădui ca ceremonia să fie cât mai impresionantă”. [Conjunctura de atunci o pusese într-o postură interesantă: devenise „soacra Balcanilor” – „Regina Maria a României asigurase aproape un monopol al familiei sale asupra Balcanilor”, dată fiind căsătoria Principelui Moștenitor Carol cu Principesa Elena de Grecia și Danemarca, a urcării pe tronul Iugoslaviei a Principesei Mărioara, și, de curând, pe tronul Greciei a Principesei Elisabeta.] Regina a propus ca Regele să fie încoronat în afara bisericii, „«sub pretextul că Încoronarea trebuie să aibă loc» în fața întregului popor”. Prin creativitatea ei „problemele spinoase” se transformau într-un „eveniment magnific”. Ceremonialul avea să se desfășoare într-o *formulă bizantină*[1]. Special pentru aceasta, Miron Cristea s-a documentat asupra modului de încoronare al împăraților Bizanțului, țarilor Rusiei și regilor Ungariei.

În dimineața zilei de 15 octombrie 1922, Familia Regală a asistat la o slujbă religioasă în Catedrala Încoronării, după care, ceremonialul propriu-zis s-a desfășurat afară, pe un podium acoperit cu un baldachin somptuos. Regele își punea singur pe cap Coroana de Oțel, iar apoi,

---

[1] Hannah Pakula, *Ultima romantică : Viața Reginei Maria a României*, trad. Sanda-Ileana Racoviceanu (București: Lider/Cartea pentru Toți, f.a. [1984]), pp. 398-400.



așeza coroana de aur pe capul Reginei (după ce ambele coroane fuseseră sfințite în altar)[1], care îngenunchea simbolic: „în mijlocul acestui concert inedit de voci și clopote, suveranii României Mari, *ca niște icoane strălucitoare de aur*, primesc devotamentul supușilor lor (subl. ns.)”[2].

Comparația subliniată mai sus, nu este întâmplătoare; Regina „s-a lăsat cu totul pradă simțului ei teatral înnăscut”. Toate femeile din Familia Regală care făceau parte din procesiune, urmau să îmbrace haine aurii, iar celelalte în mov și argintiu, fiecare împodobite și purtând „mantii în culori vii – portocaliu, purpuriu și albastru regal”: „Nu doresc o încoronare modernă, cum ar putea avea și altă Regină. A mea să fie în întregime medievală”, spunea Regina Maria. Regina purta haine „auriu roșcat cu o mantie aurie brodată cu spice și snopi de grâu («bogăția principală a pământului nostru», preciza ea)”. Acoperită de bijuterii, urma să primească o coroană bizantină, din aur masiv, cu pietre prețioase, creată după cea a Domniței Despina[3] (soția lui Neagoe Basarab, așa cum apare în tabloul votiv din Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș), simbol al regalității și, în același timp, al continuității și al românității. Regelui i se punea pe umeri o mantie de purpură cu hermină, iar Reginei una aurie[4]. Astfel urmau să pornească în procesiune, în fața mulțimii adunate, de la prinți și oficiali până la țărani.

---

[1] Scurtu, *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceaușescu*, p. 216.
[2] Gauthier, *Missy : Regina României*, p. 270.
[3] Pakula, *Ultima romantică*, p. 400.
[4] Coroana Reginei Maria și cele două mantii regale au fost concepute tot de pictorul Costin Petrescu. Mantia Regelui este brodată cu fir de aur și are reprezentate la bază stemele provinciilor românești Muntenia, Moldova, Transilvania, Banatul și Dobrogea, alături de stema Casei de Hohenzollern. Pe suprafața mantiei este reprezentată, prin broderie, în medalioane, Crucea Ordinului „Mihai Viteazu”. Mantia Reginei este tratată similar, cu aceleași însemne heraldice, la care se adaugă și stema familiei de Edinburgh. Coroana Reginei, realizată din aurul transilvănean donat de Alexe Pocol din Baia-Mare, supranumit în epocă „magnatul aurului”, închide o adevărată mistică, prin simbolurile pe care le conține, în timp ce buzduganul Regelui, creat anterior, în 1920, din aur achiziționat prin subscripție publică, reprezintă artistic alegoria României Mari. Coroanele regale și buzduganul sunt expuse în Tezaurul Muzeului Național de Istorie a României din București, iar mantiile regale la Muzeul Național din Castelul Regal Peleș, din Sinaia.



După ce clopotele și cele 101 salve de tun au marcat „primirea consacrării religioase a înaltei sale funcții”, Regele a citit emoționanta proclamație cu prilejul Încoronării, menționând *rolul măreț ce revenea noului Stat român*, adică românilor ca unică națiune latină de rit bizantin, față de celelalte state europene vecine:

„Vreau ca în timpul Domniei mele, printr’o întinsă și înaltă desvoltare culturală, *patria noastră să-și îndeplinească menirea de civilizație*, ce-i revine în renașterea orientului european, după atâtea veacuri de cumplită sbuciumare. Sunt sigur că în îndeplinirea *marei noastre datorii*, voi avea sprijinul tuturor bunilor fii ai țării, nedespărțiți în gând și în faptă în jurul Tronului (subl. ns.)”[1].

Încoronarea a fost urmată de un banchet în Sala Unirii (fostul cazinou al ofițerilor), renovată și redecorată, pentru această ocazie, în stil neoromânesc.

În ziua următoare, festivitățile au continuat și la București: a avut loc „o intrare solemnă a monarhilor încoronați”, în procesiune, de la Arcul de Triumf până la Palatul Regal. Arcul de Triumf fusese construit special pentru eveniment, în stil neoromânesc, după planurile arhitectului Petre Antonescu[2], „pentru a comemora crearea României Mari și gloria suveranilor săi”. În continuare, remarcile lui Guy Gauthier sunt definitorii: în fruntea cortegiului militar se aflau Regele și Regina pe cai;

„Maria nu mai este *împărăteasa bizantină*, este *colonelul de husari*. Această intrare solemnă este replica identică a defilării cu ocazia zilei Victoriei de pe 1 decembrie 1918. *România istorică a fost sărbătorită la Alba-Iulia*, *România modernă*, mândră de puterea de curând obținută, *defilează la București*. *Maria, ieri icoană, este azi soldat*, iar căciula de blană a luat locul

---

[1] Eugen Wolbe, *Ferdinand I : Întemeietorul României Mari*, pref. Gabriel Badea-Păun, trad. Maria Nastasia și Ion Nastasia (București: Humanitas, 2004 [1938]), p. 194.
[2] Tot arhitectului Petre Antonescu i se datorează și forma actuală a Arcului de Triumf, inaugurat la 1 Decembrie 1936, sub Carol al II-lea.



coroanei [...]. Regina mândră [...], femeia copleșită de laudele tuturor, privește [...] acest popor, poporul «său», care o aplaudă și o ovaționează de-a lungul întregului parcurs. Se află la zenit. Nimeni nu se poate măsura cu ea. *Este Regina-Soare* (subl. ns.)”[1].

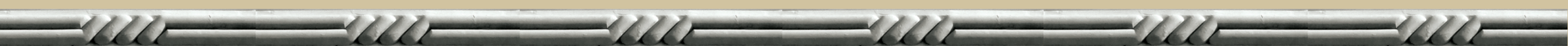
Personalitatea Reginei Maria, nu a fost una creată, ci constituită în timp, în paralel cu istoria națională, de aici și legătura inseparabilă dintre ea și poporul român. Dacă Regele Ferdinand cel Loial era supranumit și „Întemeietorul” (României Mari), Regina Maria a reprezentat națiunea nu neapărat ca stat, ci, mai ales, „ca popor”. Odată cu Unirea, Cuplul Regal însuși devenea un simbolul național al realizării țelului de veacuri al poporului român.

[1] Gauthier, *Missy : Regina României*, p. 271-272.



ALBA-IULIA AND THE CORONATION FESTIVITIES

Due to its multiple meanings, throughout the course of the national history, Alba-Iulia was selected to become the place of the coronation of the Unifying Sovereigns. Thus, in July 1920, the Coronation Committee was created, especially for this event, and which managed the festivities to be held on the 15th of October 1922, in Alba-Iulia and, the next day, in Bucharest. The lack of such a precedent, meant that the entire coronation ceremonial had to be imagined, a procedure in which the Primate Metropolitan, Miron Cristea, was personally involved. However, given King Ferdinand's religion, the Catholic Church was much opposed to the idea of "royal anointing" with chrism carried out by the head of the Autocephalous Romanian





Orthodox Church[1]. For the same reason, the coronation could not take place inside a church[2], although the Cathedral in Alba-Iulia was built precisely for this purpose.

The work on the Coronation Cathedral, dedicated to "the Holy Trinity" and "Saint Archangels Michael and Gabriel", built in a Neo-Romanian style, took place between 1921 and 1922, based on a design by Victor G. Ştefănescu (1877-1950). The architect used as a source of inspiration the Princely Church "the Assumption of the Virgin" of Târgoviște, the Metropolitan Cathedral "Saint Demetrius" of Craiova, the old Metropolitan Church of Târgoviște and the Princely Church "Saint Nicholas" of Curtea de Argeș, as well as references to the Brancovan architecture. Ștefănescu envisaged the church as the centre of a well rounded off, enclosed, symmetrical composition, consisting of four pavilions varying in size, joined by opened galleries (as a reminder of the porches of old princely houses belonging to monasteries): to the East two smaller pavilions (for administration and personnel) which flank the huge entrance bell-tower (about 58 m high), and to the West two large pavilions, two stories high (which host the residence and administration of the present archbishop and which evoke the porches and loggias of the Brancovan palaces). The latter two are furnished with monumental stairs which flank, in the axis of the ground floor, a second entrance, while on the upper floor they are joined by an opened gallery.

The Cthedral ensemble was integrated into the Western part of the Habsburg Citadel, dating from the beginning of the 18th century, by the partial dismantling and levelling of a part of the

---

[1] Actually, Pope Pius XI warned the Roman-Catholic and Greek-Catholic bishops, invited to take part to the Coronation festivities, regarding their participation in the Orthodox religious service *inside the cathedral.*
[2] Scurtu, *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceauşescu*, p. 216.



Vauban fortification, belonging to the old guardhouse. Thus, a plateau was formed that could be decorated accordingly for the solemn events which would be attended not only by representatives of the various religions, representatives of foreign royal houses, senior dignitaries and officials, but also by the military (circa 15,000 representatives), as well as a large mass of people (it was estimated that about 30,000 civilians took part). The bell-tower (like a campanile of Romanic influence), marking the entrance into the ensemble, got into a tense dialogue with the tower of the medieval Cathedral, dedicated to "Saint Michael", of the Roman-Catholic Archdiocese of Alba-Iulia, situated in the immediate vicinity[1]. At that time, this detail was vividly speculated even in photographic compositions on postcards.

The Cathedral is not an opulent edifice in itself, it is not grandiose due to its size, not even due to its decoration. However, its meanings and symbols surpass any material value, providing it with real meaning, that of being the "coronation church". Nonetheless, the ensemble, as a whole, profits from a precious elegance of forms, a subtlety of proportions and details. From an architectural point of view, the church has a cross-in-square layout, its entrance being marked by an ample opened exonarthex. The interior decoration is of Byzantine inspiration, transposed into a modern, well tempered interpretation, with elegant details for the naos and ornamental highlights on the iconostasis. The painting, done in accordance with the Byzantine iconographic tradition, was imagined and partially realised by the painter Costin Petrescu. He was the one who painted the votive portraits of King Ferdinand and Queen Marie, as well, placed at the entrance of the naos. Symbolically, the vault of the Pantocrator floats over a tricoloured sky, in the colours of the Romanian flag. The sober ambiance, backed by the combination of colours (the contrast

[1] This dialogue can be interpreted as a "nationalistic discourse", see Ştefănuţ and Manafu, *Arhitectură şi proiect naţional*, pp. 72-73.



between the red marble of Moneasa, the ebony-black of the iconostasis, the beige, cream, white and gold of the walls and decorations), the iconographic distribution into isolated frames (of limited surface) and the parsimonious light (the sun comes discreetly through relatively few and small openings), conferred the interior with a ritualistic mystique, in a modern aura.

The magnificence was ensured by the Coronation itself, through its unique and special character, evoking, in its minutest detail, the image of an old, profound Romania, dating from the reign of the Basarabs, and, at the same time, the image of a new, unified Romania, evoking national unity, a Romania of modern times. Thus, faced with the impossibility of a religious anointing ceremony that should take place inside the church, the public act of the actual coronation and the royal procession, in front of the people, took an almost mythical proportion. This was accomplished due to the succession of sequences, due to gestures, due to the symbolic implication, all associated with the personality and image of the Unifying Sovereigns, thus producing a rather vivid representation of a Byzantine votive picture. Consequently, this was the votive painting of the Romanian people, symbolically reunited, under a National Church, a picture which evoked the autochthonous character of the dynasty, whose destiny was interwoven with that of the country.

Queen Marie was the one who solved the religious conflict that was created, by figuring out a solution for the coronation ceremony, while respecting all conditions imposed by the Catholic Church. However, "there was little that she could do, besides striving so that the ceremony could be as impressive as possible". [The conjuncture of that time had placed her into an interesting position: she had become "the mother-in-law of the Balkans" – "Queen Marie of Romania had secured a sort of family monopoly on the Balkans", considering the marriage of Crown Prince



Carol to Princess Helen of Greece and Denmark, the ascension to the throne of Yugoslavia of Princess Maria and, more recently, the ascension to the throne of Greece of Princess Elisabeta.] The Queen proposed that the King should be crowned outside the church, "'under the pretext that the Coronation should happen' in front of the people". Due to her creativity, "the thorny problems" turned into a "magnificent event". The ceremony was to take place in a *Byzantine fashion*[1]. Especially for this event, Miron Cristea researched the coronation ceremonies of Byzantine emperors, Russian tzars and Hungarian kings.

On the morning of the 15th of October 1922, the Royal Family assisted to a religious service inside the Coronation Cathedral, after which, the actual ceremonial took place outside, on a podium topped by a sumptuous baldachin. The King, himself, put on the Steel Crown, and then he placed the golden crown on the Queen's head (beforehand both crowns had been sanctified in the altar)[2], who symbolically knelt: "in the midst of this exceptional concert of voices and bells, the sovereigns of Greater Romania, *resembling shining golden icons*, receive the devotement of their subjects (emphasis added)"[3].

The comparison outlined above, is not at all random; the Queen "was completely abandoned to her innate theatrical sense". All women belonging to the Royal Family, who were part of the procession, would wear golden garments, while the others were to wear purple and silver, each being adorned and wearing "brightly coloured cloaks – orange, purple and royal blue": "I do not wish for a modern coronation, which any Queen could have. Mine should be entirely medieval",

---

[1] Hannah Pakula, *Ultima romantică : Viaţa Reginei Maria a României,* trans. Sanda-Ileana Racoviceanu (Bucharest: Lider/Cartea pentru Toţi, without year [1984]), pp. 398-400.
[2] Scurtu, *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceauşescu*, p. 216.
[3] Gauthier, *Missy : Regina României*, p. 270.



Queen Marie used to say. The Queen wore garments of "golden red colours with a golden robe embroidered with ears and sheaves of wheat ('the main wealth of our soil', she used to say)". Covered in jewellery, she was to receive a Byzantine crown, of massive gold, with precious stones, based on the design of the crown of Milica Despina of Wallachia[1], (the wife of Neagoe Basarab, the Princess consort of Wallachia, as depicted in the votive painting of the Episcopal Church of Curtea de Argeș), a symbol of royalty and, at the same time, of continuity and Romanianism. The King was clothed with a purple robe trimmed with ermine, while the Queen had a golden one[2]. Thus, they were to begin the procession, in front of the gathered crowd, starting with princes and officials all the way to peasants.

After the bells and the 101 cannon gun salutes marked "the receiving of the religious consecration of his high ranking status", the King read the touching proclamation on the occasion of the Crowning, mentioning *the great role that the new Romanian State had*, namely the Romanians as the only Latin nation of Byzantine rite, as opposed to the other neighbouring European states:

"I wish that during my Reign, through an extensive and profound cultural development, *our homeland should fulfil its purpose as a civilisation*, in the revival of this part of Europe, facing

---

[1] Pakula, *Ultima romantică*, p. 400.

[2] The crown of Queen Marie and the two royal robes were also conceived by the painter, Costin Petrescu. the King's robe was embroidered with golden thread and depicted, on the lower part, the emblems of the Romanian provinces: Greater Wallachia, Moldavia, Transylvania, Banat and Dobruja, together with the coat of arms of the Hohenzollern House. On the robe's surface, several medallions depict the embroidered Cross of the Order of "Michael the Brave". The Queen's robe was similarly conceived, bearing the same heraldic symbols, plus the coat of arms of the Edinburgh House. The Queen's crown, made of the Transylvanian gold, donated by Alexe Pocol, of Baia-Mare, at that time known as "the gold magnate", is the climax of a true mystique, due to its symbols. At the same time, the King's mace, previously crafted, in 1920, was made of gold bought through public procurement, and represents the allegory of Greater Romania. The royal crowns and mace are exhibited at the Treasury of the National Museum of History of Romania, in Bucharest, while the robes are at the National Museum in the Royal Peleș Castle, in Sinaia.



the Orient, after so many centuries of terrible struggle. I am certain that in fulfilling *our great duty*, I shall have the support of all of the country's good sons, inseparable in thought and deed around the Throne (emphasis added)"[1].

The coronation was followed by a banquet in the Union Hall (the former officer's casino), renovated and redecorated in a Neo-Romanian style, especially for this occasion.

The following day, the festivities continued in Bucharest: there was "a solemn entrance of the crowned monarchs", in a procession starting from the Triumphal Arch, all the way to the Royal Palace. The Triumphal Arch, in a Neo-Romanian style, had been built especially for this event, based on a design by architect Petre Antonescu[2], "in order to commemorate the foundation of Greater Romania and the glory of its sovereigns". Further on, Guy Gauthier's remarks are eloquent: the King and Queen were heading the military procession on horseback;

"Marie is no longer *the Byzantine Empress*, she is *the colonel of Hussars*. This solemn entrance is the exact replica of the parade on the occasion of the Victory Day, on the 1st of December 1918. *Historic Romania was celebrated in Alba-Iulia, modern Romania*, proud of its newly acquired power*, marches in Bucharest. Marie, who was yesterday an icon, today is a soldier*, while the fur cap replaces the crown [...]. The proud Queen [...], the woman overwhelmed by everyone's praises, looks [...] upon this people, 'her' people, who applaud and cheer throughout the procession. She is at the zenith. Nobody can measure up to her. *She is the Sun Queen* (emphasis added)"[3].

---

[1] Eugen Wolbe, *Ferdinand I : Întemeietorul României Mari,* forward. Gabriel Badea-Păun, trans. Maria Nastasia and Ion Nastasia (Bucharest: Humanitas, 2004 [1938]), p. 194.
[2] Petre Antonescu was the architect also responsible for the current image of the Triumphal Arch, inaugurated on the 1st of December 1936, under the rule of Carol II.
[3] Gauthier, *Missy : Regina României*, p. 271-272.



The personality of Queen Marie, was never created, it was established in time, alongside the national history, therefore the inseparable link between her and the Romanian people. If King Ferdinand the Loyal was also named “the Founder” (of Greater Romania), Queen Marie represented the nation, not necessarily as the state, but rather “as the people”. Alongside the Great Union, the Royal Couple themselves became a symbol of the nation, a symbol of having achieved the centuries-old goal of the Romanian people.





CLUJ

Istoricul edificiului consemnează că, încă din anul 1919, episcopul Nicolae Ivan s-a adresat Consiliului Dirigent, pentru a primi sprijinul financiar necesar ridicării unei catedrale ortodoxe la Cluj. Tot la solicitarea episcopului Ivan, Primăria a oferit ca amplasament parcul din fața Teatrului Național, ceea ce presupunea o orientare sud-nord. În urma unui concurs de arhitectură, organizat în 1923, a fost desemnat câștigător proiectul realizat de cunoscuții arhitecți George Cristinel (1891-1961) și Constantin Pomponiu (1887-1945). Soluția arhitecturală propunea o construcție grandioasă, în stil neoromânesc, cu elemente inspirate din arhitectura brâncovenească și cu interpretări ale arhitecturii monumentale bizantine și neobizantine (inclusiv prin apelul la modelul parizian al Bazilicii Sacré-Cœur). Șantierul a fost extins pe durata decadei 1923-1933[1] și nici nu a fost finalizat, în întregime, datorită crizei economice – cele patru turnuri mai mici,

[1] Executarea lucrărilor de construire a fost atribuită firmei „Întreprinderile generale tehnice Tiberiu Eremia” din București.



care flanchează turla cea mare (circa 67 m până la cruce) cu Cupola Pantocratorului, și unele detalii sculpturale, la bazele și capitelurile celor optsprezece coloanele exterioare ale turlei, au fost realizate abia între 1997-2000, în timpul lucrărilor de restaurare a exteriorului.

Hramul „Adormirea Maicii Domnului”, considerat un simbol sacru al istoriei naționale, a fost ales „întru slava zilei de 15 august când oștile române eliberatoare au intrat în pământul robiei milenare pentru înfăptuirea unității neamului”[1]. Sfințirea Catedralei a fost sărbătorită solemn, în 5 noiembrie 1933, slujba religioasă fiind oficiată de Patriarhul României Mari Miron Cristea, împreună cu Mitropolitul Ardealului Nicolae Bălan și cu Episcopul Clujului Nicolae Ivan, în prezența Regelui Carol al II-lea, a Marelui Voievod de Alba-Iulia Mihai și a Principelui Nicolae, cu participarea membrilor Guvernului, a unor înalți demnitari. De asemenea, au fost de față numeroase personalități publice și cei mai de seamă oameni de cultură, între care Alexandru Vaida-Voevod Primul-ministru în funcție, Octavian Goga, Onisifor Ghibu, Dimitrie Gusti. Cadoul Regelui, cu acest prilej, a fost un imens candelabru, purtând cifrul regal, încununat de o copie la scară mare a Coroanei de Oțel, atârnat în naos, sub Cupola Pantocratorului (și care a supraviețuit miraculos în anii comunismului). Rememorarea acestui emoționant eveniment, pentru spiritualitatea românească clujeană, s-a produs, 70 de ani mai târziu, în 2 noiembrie 2003, când, Arhiepiscopul Bartolomeu, a săvârșit Sfânta Liturghie, urmată de un Te-Deum, în prezența Regelui Mihai și a Familiei Regale.

Planimetria bisericii este de tip catolicon athonit, de mari dimensiuni, ca o combinație între tipul triconc și crucea greacă înscrisă, cu un pronaos amplu și un exonartex închis și flancat de două turnuri masive. Caracterul monumental este dat de paramentul din piatră și, în același timp, este accentuat de înălțarea bisericii propriu-zise peste un subasment amplu (care înglobează spațiile tehnice, un muzeu amenajat de curând și, în zona de sub altar, cripta arhiepiscopală și

[1] Fragment din textul pisaniei de deasupra intrării principale.



mitropolitană). Stilistic, Catedrala din Cluj reflectă ca atitudine un eclectism modern, propunând un stil neoromânesc „occidentalizat”, mai ales în compoziția exteriorului, combinând motive bizantine (prin decorația esențializată, mai ales din exterior, detaliile somptuoase ale interiorului, dar și prin imaginea prețioasă a materialelor de finisaj interior), elemente de factură romanică (mai ales în fațada sudică și la alcătuirea turlei mari, dar și prin modul de prelucrare a paramentului din piatră), cu cele tradiționale arhitecturii medievale muntenești (friza arcaturilor oarbe de tip ocniță, încununată de un atic crenelat, având merloane dantelate, amintind de detaliile arhitecturale utilizate la ansamblul Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș) sau aparținând arhitecturii clasiciste (prin utilizarea domului, respectiv introducerea cupolei cu lanternou) sau celei brâncovenești (recognoscibile mai ales în plastica decorativă a interiorului). Interiorul este unul spectaculos, beneficiind de o adevărată scenografie a spațiului arhitectural, luând în considerare efectele de perspectivă, succesiunea de imagini care se deschid prin parcurgerea efectivă a pronaosului sau chiar utilizarea unor dispozitive arhitecturale precum calota falsă, cu un mare oculus central, așezată peste pronaos. Atmosfera mistică, specifică spațiului de cult bizantin, este susținută de lumina difuză, controlată arhitectural, de pictura realizată de Anastase Demian (părți din iconostas, naosul și pronaosul), Catul Bogdan (semicalotele altarului), dar și de iconostasul monumental (autor Gheorghe Rusu), îmbrăcat în foiță de argint. Din anul 2001, din păcate, s-a decis înlocuirea picturii originale cu o iconografie nouă, realizată în tehnica mozaicului, utilizând mozaic de Murano, proces care este în desfășurare și în prezent.

Trecerea la scară monumentală și adaptarea la materiale, tehnică și tehnologii moderne (în special prin utilizarea scheletului din beton armat monolit și a decorației prefabricate din beton) a principiilor constructive și a detaliilor tradiționale, specifice bisericii ortodoxe românești medievale, s-a făcut cu mare succes, rezultând o capodoperă a arhitecturii de gen, un monument-



simbol al realizării Marii Unirii – „monument mult grăitor despre puterea de viață a legii noastre strămoșești”[1] și monument al „românismului” clujean.

Cu toate acestea, unele voci au continuat să sublinieze absența unei biserici ortodoxe în incinta vechiului oraș medieval, speculând faptul că această Catedrală este situată *extra muros*. „Nemulțumirile” s-au aplanat abia în momentul când, în 1999, s-a pus piatra de temelie a Bisericii ortodoxe „Schimbarea la Față”, integrată chinuit, în centrul istoric al Clujului.

[1] *ibidem*.



CLUJ

The history of the edifice records that, as early as 1919, bishop Nicolae Ivan addressed the Governing Council of Transylvania, Banat, and Partium, in order to receive the financial support needed to build an Orthodox cathedral in Cluj. The City-hall offered the site of the park, in front of the National Theatre, also at the request of bishop Ivan, which implied a north-south orientation for the building. Following an architectural competition, organised in 1923, the project of the renowned Romanian architects, George Cristinel (1891-1961) and Constantin Pomponiu (1887-1945), was designated as the winning project. The architectural solution proposed a grand Neo-Romanian edifice, with elements inspired by Brancovan architecture and interpretations of Byzantine and Neo-Byzantine monumental architecture (including the Parisian model of La Basilique du Sacré-Cœur). The construction site went on throughout the 1923-1933





decade[1] and, in fact, it was never entirely finished, because of the economical crisis – the four small turrets, that flank the main dome (about 67 m high, excluding the cross) with the Pantocrator, and various sculptural details, located on the bases and on the capitals of the eighteen exterior columns of the dome, were only realised in 1997-2000, during the exterior restoration works.

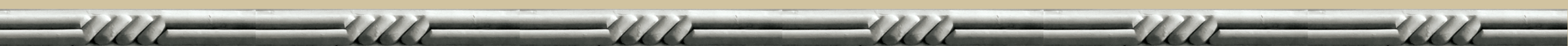
The Cathedral was dedicated to "the Assumption of the Virgin", considered to be a sacred symbol of national history, hence it was chosen "to the glory of the 15th of August, when the Romanian liberating troops entered the land of millennial bondage in order to create the union of the people"[2]. The consecration of the cathedral was solemnly celebrated, on the 5th of November 1933, the religious service being officiated by the Patriarch of Greater Romania Miron Cristea, together with the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan, and the Bishop of Cluj Nicolae Ivan, in the presence of King Carol II, the Great Voivode of Alba-Iulia Michael and Prince Nicholas, together with the members of the Government and several senior dignitaries. Various public personalities and the leading cultural figures were also present, among whom the Prime-Minister in office Alexandru Vaida-Voevod, Octavian Goga, Onisifor Ghibu, Dimitrie Gusti. The gift of the King on this occasion was a huge chandelier, bearing the royal cypher, crowned by a large scale copy of the Steel Crown, which hung in the naos, underneath the Dome of the Pantocrator (and which miraculously survived the communist period). The recollection of this touching event, very important to the Romanian spiritual environment of Cluj, occurred 70 years later, on the 2nd of November 2003, when Archbishop Bartolomeu, performed the Divine Liturgy, followed by a Te-Deum, in the presence of King Michael and the Royal Family.

---

[1] The construction work was entrusted to the famous contractor company, owned by Tiberiu Eremia, from Bucharest.
[2] Fragment of the text written on the epigraph placed above the main entrance.



The church is built on an Athonite katholikon type of plan, of large dimensions, a combination of a triconch plan and a cross-in-square plan, with an ample pronaos and a closed exonarthex, which is flanked by two massive bell-towers. The monumental character is given by the stone faced walls and, at the same time, it is exacerbated by lifting the church on an ample base (which comprises various technical spaces, a recently inaugurated museum and, underneath the altar, the crypt of archbishops and metropolitans). From a stylistic point of view, the Cathedral in Cluj reflects a modern eclecticism, proposing an "occidentalised" Neo-Romanian style, especially due to the composition of the exterior, combining Byzantine motifs (due to the summarised decoration on the exterior of the church, the sumptuous details for the interior, as well as the precious image of the materials used for the inner decorations), elements of Romanesque inspiration (especially on the southern façade and the main dome, as well as the manner of processing the stone faced walls), with the ones of the traditional medieval architecture of Greater Wallachia (the frieze of small arched niches, crowned by a parapet wall with crenels and laced merlons, evoking architectural details used for the Episcopal Church ensemble of Curtea de Argeș) or of classicist architecture (namely the use of the dome, respectively the lantern-turret) or even of Brancovan architecture (recognisable especially in the shapes of the inner decorations). The interior is rather spectacular, exhibiting a true scenography of the architectural space, taking into account the effects of the perspective, the succession of images that unfold while actually crossing the pronaos or even the use of architectural devices such as the false dome, perforated by a large central oculus, which tops the pronaos. The mystic atmosphere, specific to the Byzantine religious space, is emphasised by a diffuse and architecturally controlled light, by the paintings done by Anastase Demian (parts of the iconostasis, naos, and pronaos), Catul Bogdan (the half-domes of the altar), as well as by the monumental iconostasis covered in silver (author Gheorghe Rusu). Unfortunately in 2001 it was decided that the original





painting should be replaced by a new iconography, realised in Murano mosaic, a process which is still ongoing.

The transition to a monumental scale and the assimilation of modern materials, technics and technologies (especially by the use of a monolith reinforced concrete core and of precast concrete decorations), of traditional constructive principles and details, specific to Romanian medieval Orthodox churches, was done with great success, thus culminating with the achievement of a masterpiece in the architecture of the genre, a symbol-monument of the Great Union – "a very telling monument about the power of keeping alive our ancestral law"[1] and a monument of "the Romanianism" of Cluj.

Nonetheless, there were certain voices that continued to underline the absence of an Orthodox church inside the perimeter of the old medieval town, speculating that the Cathedral is located *extra muros.* "The dissatisfaction" came to an end only when, in 1999, the foundation stone of the Church "Transfiguration of Jesus" was laid, a church that was cramped into the historical centre of Cluj.

---

[1] *ibidem*.



MEDIAȘ

La începutul secolului al XX-lea, lipsa unei biserici corespunzătoare devine tot mai acută pentru comunitatea de români ortodocși din Mediaș. După Marea Unire, Protopopiatul Ortodox întreprinde o serie de demersuri pentru construirea unei catedrale. Neînțelegerile dintre reprezentanții Bisericii și Primărie asupra amplasamentului și lipsa fondurilor necesare au făcut ca abia în 1922 să se obțină un teren adecvat unei biserici impunătoare.

Împrejurările au făcut ca locul destinat viitoarei Catedrale Ortodoxe cu hramul „Sfinții Mihail și Gavriil" să fie situat *extra muros*, în partea de sud a orașului medieval, perpendicular pe artera principală de circulație, dar exact în axul Turnului Porții Forkesch (datând de la începutul secolului al XVI-lea), reprezentând unul dintre cele trei accese principale în cetatea istorică a Mediașului. Astfel, s-a stabilit un dialog formal între elementele fortificației medievale, având nucleul marcat de silueta Bisericii evanghelice „Sfânta Margareta" (în stil gotic, datând din a doua jumătate a secolului al XV-lea) și noua Biserică-catedrală ortodoxă.



Proiectul a fost realizat de arhitectul George Plăcintaru Liteanu, iar lucrările de construire au durat din 1929 până în 1933, sfințirea fiind făcută în 1935, de către Mitropolitul Ardealului Nicolae Bălan; la momentul respectiv interiorul era pictat abia în proporție de circa 50%, lucrările fiind executate de cunoscutul pictor Gheorghe Belizarie[1], iar iconostasul sculptat de meșterul sibian R. Lorentz.

Biserica beneficiază de o imagine arhitecturală unică, prin detalii foarte puțin speculate în arhitectura bisericilor ortodoxe românești (forma acoperișului și dimensiunile turlei centrale, compoziția cornișei turnurilor-clopotnițe și a turlei centrale, modul aplatizat de concepere a turlei centrale), date de prezența unor trăsături caracteristice ambianței bizantine din zonele slave[2], combinate într-un mod inedit cu elemente specifice stilului neoromânesc, dar sintetizate foarte rafinat, generând accente mai degrabă Art Déco.

Soluția planimetrică explorează tipologia planului central în cruce greacă cu brațe libere, dar reinterpretată, datorită unui naos exacerbat, specific planului central cu cupolă, precedat de un amplu pronaos, prevăzut cu exonartex. Prezența tribunelor conferă amploare spațiului interior și contribuie la întregirea ambianței specific bizantine. Interiorul impresionează prin decorația în stil neoromânesc extrem de sintetizată, ce contribuie la demarcarea și, respectiv, încadrarea tablourilor iconografice, redate în cartușe clasiciste, într-o manieră mai puțin obișnuită bisericilor răsăritene. Ambianța arhitecturală a interiorului este absolut spectaculoasă, prin contrast cu

---

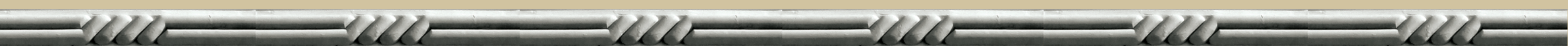
[1] Pictura a fost terminată abia între anii 1986 și 1988 de Virginia Videa și Gheorghe Zaharia. Gheorghe Belizarie era fratele celebrului pictor Dimitrie Belizarie – maestru al picturii murale bisericești.

[2] În acest sens, observăm similitudini cu formele identitare ale Catedralei „Khrista Spasitelya / Hristos Mântuitorul” din Moscova (în stil neorus sau rusobizantin sau neobizantin de tip rus, finalizată între 1860 și 1883, demolată în 1931 și reconstruită între 1994 și 2000) sau cu cele ale Catedralei „Sveti Aleksandar Nevski” din Sofia (în stil neobizantin de tip rus, construită între 1882-1912). Ambele sunt exemple ale căutărilor și încercărilor de exprimare a unei identități naționale în arhitectură, prin prelucrarea modelului ideal reprezentat de Sfânta Sofia din Constantinopol, cu suprapunerea de motive specifice experiențelor arhitecturii bizantine slave, locale. Dacă prima rămâne încă tributară unor forme specifice clasicismului (dată fiind și istoria proiectului bisericii), cea dea doua reprezintă o capodoperă a expresiei unui stil național prin arhitectură.



exteriorul care este destul de reținut în ceea ce privește detaliul ornamental.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, Biserica-catedrală din Mediaș a trecut prin mai multe procese de restaurare, completare și înfrumusețare. Astfel, în timp, imaginea exterioară s-a modificat ușor, iar înlocuirea învelitorii din tablă zincată cu tablă de cupru, pe întreg edificiul, în anul 1972 (turnurile și cupola) și, respectiv, în anul 1996 (pronaosul) a introdus o imagine care a devenit, de fapt, identitară, printr-o nouă paletă cromatică dată de patină – de fapt, biserica a arătat în acest fel mai mult de jumătate din existența ei. Așa cum se conservă, edificiul de cult evocă talentul arhitectului, dar și dăruirea meșterilor interbelici.




SUNT LUMINA LUMII CELA SE VINE DUPA MINE NU
UMBLA INTRU INTUNERIC CI VA AVEA LUMINA VIETII
CU CANTARI SA O CINSTIM

MEDIAȘ

At the beginning of the 20th century, the lack of a proper church becomes increasingly acute for the community of Orthodox Romanians in Mediaș. After the Great Union, the Orthodox Protopresbyterate undertook a series of steps in order to build a cathedral. The misunderstandings between the representatives of the Church and the Town-hall regarding the location, as well as the lack of necessary funds, were the causes because of which, only in 1922, it was possible to obtain a suitable land for an imposing church.

The circumstances were as such that the site for the future Orthodox Cathedral, dedicated to "Saints Michael and Gabriel", was situated *extra muros*, on the Southern side of the medieval town, perpendicular to the main boulevard, in the axis of the Forkesch Tower-Gate (dating from the beginning of the 16th century), being one of the three main access points into the historical fortress of Mediaș. Thus, a formal dialogue was established between the medieval fortification, whose centre is marked by the silhouette of the Evangelic Church "Saint Margret" (realised in



Gothic style, dating from the second half of the 15th century) and the new Orthodox church-cathedral.

The project was realised by architect George Plăcintaru Liteanu and the construction site lasted from 1929 to 1933. The consecration ceremony took place in 1935 and was performed by the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan. At that time, the interior painting was about 50% finished, and it was realised by the famous painter Gheorghe Belizarie[1]. The iconostasis was sculpted by R. Lorentz, from Sibiu.

The church benefits from a unique architectural image, due to the use of details which are hardly speculated in the architecture of Romanian Orthodox churches (the shape of the roof, the size of the the main dome, the composition of the cornice of the bell-towers and of the main dome, the flatness of the main dome), and which are more a characteristic of the Byzantine atmosphere in Slavic areas[2], unusually combined with Neo-Romanian elements, and synthesised in a refined way, generating rather Art Déco accents.

The design explores a central-planed layout of Greek-cross, however reinterpreted, due to its exacerbated naos, specific to the domed central-plan. The church is also proceeded by an ample pronaos, provided with an exonarthex. The presence of the tribunes renders the interior space with grandeur and contributes to the Byzantine ambiance. The interior impresses through its Neo-Romanian decoration, that is highly synthesised and which contributes to the enclosing of

---

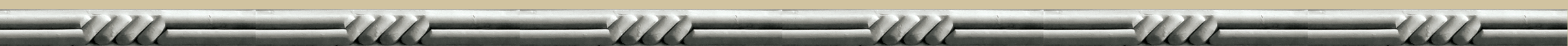
[1] The painting was only finished between 1986 and 1988 by Virginia Videa and Gheorghe Zaharia. Gheorghe Belizarie was the brother of the famous painter Dimitrie Belizarie – the master of religious murals.

[2] Thus, one could observe the similarities with the identitary features of the Cathedral "Khrista Spasitelya / Christ the Saviour" of Moscow (realised in a Neo-Russian, Russian-Byzantine or Russian Neo-Byzantine style and finished between 1860 and 1883, demolished in 1931, and rebuilt between 1994 and 2000) or with the Cathedral "Sveti Aleksandar Nevski" of Sofia (in a Russian Neo-Byzantine style, built between 1882-1912). Both are examples of the search and the attempt to express a national identity through architecture, by employing the ideal model of Hagia Sophia, in Constantinople, while superimposing motifs specific to local Slavic Byzantine architecture. If the former is still much attached to Classicist forms of expression (given the background of the design of the church), the latter is a masterpiece of a national style expressed through architecture.



the iconographic paintings, depicted in classicist frames, in a manner that is rather unusual in Eastern churches. The architectural ambiance of the interior is absolutely spectacular, in contrast to the exterior which is quite retained in its ornamental details.

In the second half of the 20th century, the church-cathedral of Mediaș underwent several processes of restoration, completion and embellishing. Thus, over time, the exterior image has been slightly changed, while the replacement of galvanised sheets of metal, enveloping the roof structure, with copper sheets, in 1972 (the towers and dome), respectively in 1996 (the pronaos), introduced a new image, which became in fact identitary, due to its new chromatic range, given by patina – actually, the church has been looking like this for more than half of its existence. In its currently preserved state, the religious edifice is still evoking the talent of the architect, as well as the dedication of the interwar craftsmen.




CERCUL MILITAR

TÂRGU-MUREȘ

Ideea construirii unei catedrale ortodoxe în Târgu-Mureș, data încă din anul 1920, și se datora noului primar, de atunci, Emil Dandea. În urma lansării unui concurs de proiecte, câștigător va fi un arhitect bucureștean, însă, în 1924, ca refuz al politicii „centralizatoare de la București” și drept „încercare de afirmare a unei identități românești dar regionale, transilvănene”, lucrarea i se încredințează arhitectului timișorean Iosif Victor Vlad (1889-1967)[1].

Pe lângă funcția strict religioasă, edificiul avea și un rol simbolic, fiind expresia fizică a spiritualității românești și a existenței noului stat. Considerată (până de curând) „cea mai mare biserică din România”, ea este purtătoarea unei duble semnificații, constituind o „clădire de cult ortodoxă și în același timp [...] monument al românității”[2]. Amplasamentul ales a fost unul cu totul special, în axul spațiului verde din piața centrală, pe locul celebrei *fântâni cântătoare* a lui

[1] Ștefănuț și Manafu, *Arhitectură și proiect național*, p. 76.
[2] *ibidem*.



Péter Bodor[1] – monument târgumureșean de legendă. De asemenea, ziua aleasă pentru punerea pietrei de temelie, de către Episcopul Nicolae Ivan, în anul 1925, a fost 10 mai – ziua Proclamării Independenței României, ziua Monarhiei și a Regatului Român. La ceremonie au participat multe oficialități și personalități, între care Ministrul Cultelor Alexandru Lapedatu și Octavian Goga.

Sfințirea Catedralei s-a înfăptuit la 2 decembrie 1934, la a șaisprezecea aniversare a intrării Armatei Române în Târgu-Mureș, fiind de față generalul Condeescu, reprezentându-l pe Regele Carol al II-lea, miniștrii Constantin Angelescu și Alexandru Lapedatu, dar și o serie de personalități. Rolul comemorativ al Catedralei este consemnat pe pisania de la intrare: „pentru pomenirea biruințelor Armatelor Române în Răsboiul de Reîntregire". Așadar, nu întâmplător, hramul ales a fost „Înălțarea Domnului", adică Ziua Eroilor – în memoria ostașilor căzuți în luptele de eliberare și întregire a Patriei, între 1916-1919[2].

Arhitectural, Catedrala Ortodoxă din Târgu-Mureș, în stil neoromânesc, cu interpretări în stil neobizantin (de tip grecesc), impune prin dimensiuni și printr-o simplitate formală, care decurge din lipsa unei decorații abundente și din rigoarea compoziției volumetrice[3]. În chip spectaculos,

---

[1] Fântâna muzicală a fost instalată în anul 1822 și demontată în anul 1913. Se consideră că aceasta avea valoare de unicat, fiind o invenție originală. O replică a fântânii lui Bodor există pe Insula Margareta din Budapesta.

[2] Cultul eroilor devenise foarte important în tradiția României Mari, aspect vizibil inclusiv prin edificarea Mormântului Ostașului Necunoscut din București (inaugurat în anul 1923, strămutat în 1958 la Mărășești și reașezat pe amplasamentul inițial abia în 2006), a unei serii de mausolee la locurile marilor bătălii (dintre care mai spectaculoase sunt cele de la Soveja – 1923-1928 –, Mărășești – arhitecți George Cristinel și Constantin Pomponiu, 1923-1938 –, Mărăști – arhitect Pandele Șerbănescu, 1928-1938 –,Târgu-Ocna – arhitect Constantin Ciogolea, 1925-1938, Focșani – arhitect State Baloșin, 1927-1931 –, Mateiaș – arhitect Dimitrie Ionescu-Berechet, 1928-1940), a Crucii Eroilor Neamului de pe Caraiman (1926-1928) etc., inclusiv a Arcului de Triumf din București (arhitect Petre Antonescu, construit în forma inițială între 1921 și 1922, refăcut și amplificat între 1935 și 1936, mutilat în timpul comunismului și restaurat între 2014 și 2016).

[3] Catedrala Ortodoxă din Târgu-Mureș se aseamănă izbitor, prin compoziția generală cu Biserica Madona Dudu din Craiova, realizată între 1928 și 1938, în urma unui concurs de proiecte, de arhitecții Ion D. Trajanescu (1875-1964) și Sterie Becu (1882-1970), înlocuind vechea biserică demolată în 1913. Privite din exterior, amprenta stilistică este similară la ambele biserici, fiind tributară formelor neobizantine, de tip grecesc.



prin modul în care sunt speculate scara edificiului și detaliile arhitecturale, grandoarea acestuia nu se citește din exterior. Planul este o combinație între tipologia patruconcă și cea de cruce greacă cu brațe libere, generând, prin deschiderile foarte mari, un naos uriaș, care oferă perspective largi asupra întregului interior. Efectele de spațialitate sunt susținute de modul de distribuție a tribunelor, dar și de felul în care este alcătuită turla centrală. Fastul monumental care caracterizează ambianța interioară se datorează atât picturii (de Aurel Ciupe și Tase Damian, la cupola centrală[1]), cât și iconostasului (executat de meșterul Traian Bobletec și pictat de Virgil Simionescu) și, în mod special, vitraliului reprezentând pe Iisus Pantocrator, așezat în cupola centrală. Impresionează, de asemenea, și mozaicul uriaș din absida altarului, înfățișând-o pe Fecioara Maria cu Pruncul Iisus în brațe, amintind parcă spectacolul decorației în mozaic din secolele târzii ale bizantinismului.

Amplasată chiar în inima orașului, Catedrala Ortodoxă se raportează vizual și arhitectural la bisericile istorice, situate în apropiere, aparținând cultelor catolic și reformat, pe care le domină prin gabarit, fiind un simbol al Marii Uniri și al continuității vieții culturale și spirituale a comunității românești locale.

[1] Datorită lipsei de fonduri, pictura a fost finalizată abia târziu, între anii 1970 şi1986, de pictorul Nicolae Stoica.



TÂRGU-MUREȘ

The idea of building an Orthodox Cathedral in Târgu-Mureș, was first thought of as early as 1920, due to the new mayor of that time, Emil Dandea. Following the launch of an architectural competition, the prize went to an architect from Bucharest. However, in 1924, as a refusal aimed at the policy of "centralisation towards Bucharest" and as "an attempt to assert a Romanian identity, yet a regional, Transylvanian one", the commission went to Iosif Victor Vlad (1889-1967), an architect from Timișoara[1].

Beside its strictly religious function, the edifice also had a symbolic role, being the embodiment of Romanian spirituality and of the new state. Considered to be (until recently) "the largest church in Romania", it is the bearer of a double significance, being "an Orthodox building and, at the same time [...] monument of Romanianism"[2]. The site chosen for it was

[1] Ştefănuţ and Manafu, *Arhitectură şi proiect naţional*, p. 76.
[2] *ibidem*.


CU VOI SINT IN TOATE ZILELE PINA LA SFIRSITUL

indeed special, in the axis of the green space, in the central square, on the site of the famous *musical fountain* of Péter Bodor[1] – a legendary monument in Târgu-Mureș. Moreover, the day chosen for laying the foundation stone, by Bishop Nicolae Ivan, in 1926, was the 10th of May – the day of the Proclamation of Romania's Independence, the day of the Romanian Monarchy and Kingdom. The ceremony was attended by various officials and personalities, among whom were the Minister of Religions Alexandru Lapedatu, and Octavian Goga.

The consecration of the Cathedral took place on the 2nd of December 1934, at the sixteenth anniversary of the entrance of the Romanian Army in Târgu-Mureș; general Condeescu, representing King Carol II, took part at the festivities, ministers Constantin Angelescu and Alexandru Lapedatu were also there, as well as various personalities. The commemorative role of the Cathedral is recorded on the epigraph placed at the entrance: "in the remembrance of the victories of the Romanian Army during the Unification War". Thus, it is not a coincidence that the Cathedral was dedicated to "the Ascension of Jesus", that is, the Day of the Heroes, in Romania – in the memory of the soldiers fallen in the struggles for the liberation and unification of the Homeland, between 1916-1919.[2]

From an architectural point of view, the Orthodox Cathedral of Târgu-Mureș, realised in a Neo-Romanian style, with Neo-Byzantine (of Greek type) interpretations, imposes itself through its dimensions and through a formal simplicity, which results from the lack of abundant

---

[1] The musical fountain was installed in 1822 and dismantled in 1913. It is considered to be of unique value, as it was an original invention. A replica of Bodor's fountain can be found on Margaret Island, in Budapest.

[2] The cult of the heroes was increasingly important for the tradition of Greater Romania, a fact which was visible also due to the erection of the Tomb of the Unknown Soldier in Bucharest (inaugurated in 1923, and relocated to Mărășești in 1958 and only moved back again in 2006), a series of mausoleums on the sites where great battles took place (among which the ones in Soveja – 1923-1928 –, Mărășești – architects George Cristinel and Constantin Pomponiu, 1923-1938 –, Mărăști – architect Pandele Şerbănescu, 1928-1938 –,Târgu-Ocna – architect Constantin Ciogolea, 1925-1938, Focşani – architect State Baloşin, 1927-1931 –, Mateiaș – architect Dimitrie Ionescu-Berechet, 1928-1940 are rather spectacular), the Cross of the Nation's Heroes on the Caraiman Peak (1926-1928) etc., including the Triumphal Arch in Bucharest (architect Petre Antonescu, built in its initial state in 1921 and 1922, rebuilt and enlarged between 1935 and 1936, mutilated during communism and restored between 2014 and 2016).



București
Brașov E60 13
Oradea E60 15
Cluj Napoca
Aeroport
Centru
Gară

decorations and from the rigour of its volumetric composition[1]. Remarkably, due to the manner in which the scale of the edifice and its details are speculated, its grandeur is not visible from the exterior. The plan of the church is a combination of a tetraconch and a Greek-cross plan, generating, due to its large openings, an enormous naos, that provides ample perspectives upon the interior. The spatial effects are emphasised by the manner in which the tribunes are distributed, as well as by the manner in which the central tower is constructed. The monumental richness that characterises the interior atmosphere is a consequence of the paintings (the central dome was painted by Aurel Ciupe and Tase Damian[2]), as well as of the iconostasis (executed by Traian Bobletec and painted by Virgil Simionescu), and especially of the stained glass, representing the Pantocrator, placed in the central dome. The large mosaic, located in the altar's apse, depicting Virgin Mary holding Baby Jesus is also quite striking; reminding of the spectacular mosaic decorations of the Late Byzantine style.

Located in the heart of the town, the Orthodox Cathedral establishes a visual and architectural dialogue with the nearby historical churches, that belong to the Catholic and Reformed communities, dominating them through its size, being a symbol of the Great Union and of the continuity of the cultural and spiritual life of the local Romanian community.

---

[1] The Orthodox Cathedral of Târgu-Mureș is strikingly similar, due to its general composition, with the "Madona Dudu" Church , in Craiova, realised between 1928 and 1938, following an architectural competition, by architects Ion D. Trajanescu (1875-1964) and Sterie Becu (1882-1970), thus replacing the old church, which was demolished in 1913. Seen from the outside, the stylistic pattern is similar for both churches, as they are inspired by Greek Neo-Byzantine shapes.
[2] Due to the lack of funds, the painting was finished only later on, between 1970 and 1986, by Nicolae Stoica.



TURDA

Tradiția bisericii ortodoxe în Turda se împletește cu secolele Evului Mediu. Continuitatea credinței ortodoxe a fost periclitată de Unirea cu Roma (7 octombrie 1698). În acest context, biserică ortodoxă nu a existat în oraș, decât în exterior, iar pe parcursul secolului al XIX-lea, pe Dealul Cimitirului, a funcționat o bisericuță din lemn, în care, în 1810, a fost ales Episcop ortodox al Ardealului Vasile Moga. Ulterior, în 1847, tot aici, a fost ales Episcop ortodox al Ardealului Andrei Șaguna, cel care va ajunge Mitropolit al Ardealului în 1864, odată cu reînființarea Mitropoliei.

Speranțele românilor ortodocși de a zidi propria biserică în Turda, vor prinde contur la scurt timp după Marea Unire. Turda fiind sediu de protopopiat ortodox, încă de la începutul secolului al XX-lea, imediat ce au fost disponibile fondurile, s-a demarat construirea unei biserici-catedrale închinate jertfei pentru dobândirea unității naționale. Astfel, în urma unui concurs de arhitectură, la 19 septembrie 1926, s-a pus piatra de temelia a edificiului proiectat de arhitectul Ion D. Traianescu, în stil neoromânesc. Lucrările de construire s-au finalizat în linii mari în 1935,


VENITI DE PRIMITI LUMINĂ

când s-a făcut prima sfințire, iar pictura interioară abia în 1938 (Paul Molda a lucrat la iconostas și Gheorghe Belizarie la interiorul bisericii, respectând pictura tradițională a vechilor biserici românești), când biserica-catedrală, purtând hramul „Sfinții Mihail și Gavriil”, a fost resfințită de către Episcopul Clujului Nicolae Colan.

Arhitectural, în conceperea spațială arhitectul a adaptat o tipologie planimetrică în cruce greacă cu brațe libere, dar scurte, cu suprapunerea peste tipologia planului central cu cupolă, la care a introdus un pronaos amplu și un exonartex, dublat cu un pridvor. Poziționarea pe un teren denivelat a permis specularea unui acces monumental, cu rampă carosabilă, dar și cu trepte, complet nespecific arhitecturii ecleziastice. Inserția bisericii în spațiul urban a prilejuit, de asemenea, printr-un exercițiu de sistematizare verticală și amenajarea unui scuar și a unui spațiu verde consistent, în jur. Astfel, s-a obținut o articulare interesantă față de fondul construit existent, dar și posibilitatea realizării ulterioare a monumentului dedicat eroilor din Al Doilea Război Mondial, căzuți în luptele pentru eliberarea orașului din septembrie-octombrie 1944.

Stilistic, arhitectul face apel atât la motive specifice arhitecturii moldovenești (la turla centrală), cât și muntenești (la detalii și elemente ornamentale), iar compoziție propusă este una vibrată, inedită.

Interiorul se remarcă prin spațiul central generos, marcat de amploarea bolților de tip moldovenesc, utilizate în rezolvarea turlei centrale. Decorul este echilibrat, mult simplificat, accentuând, totuși, tendința spre fast, mai ales prin formula de tratare a tribunelor laterale ale pronaosului și, respectiv, naosului. Atmosfera specific bizantină este susținută de iluminatul natural temperat, bine controlat, precum și de calitatea picturii.

Deși nu este o catedrală propriu-zisă, importanța istoriei bisericii ortodoxe din Turda pentru istoria ortodoxiei din Ardeal îi confirmă acest statut pe care comunitatea locală i l-a atribuit încă de la edificare.



TURDA

The tradition of the Orthodox Church in Turda blends with the times of the Middle Ages. The continuity of the Orthodox faith was jeopardised because of the Communion with Rome (7th of October 1689). In this context, there was not a single Orthodox church situated *intra muros*, but only outside the town's defensive wall. Thus, during the 19th century, there was a wooden church on the Cemetery Hill, in which in 1810, Vasile Moga was elected as the Orthodox Bishop of Transylvania. Later on, in 1847, Andrei Şaguna was elected as the Orthodox Bishop of Transylvania, in this church, as well. He is the one who would become the Metropolitan of Transylvania, in 1864, the same year when the Metropolitanate was reinstated.

The hopes of the Orthodox Romanians to build their own church in Turda, would emerge shortly after the Great Union. As Turda was an Orthodox protopresbyterate, since the beginning of the 20th century, as soon as funds were available, the construction of a church-cathedral started. Therefore, it was decided that it should be dedicated to the sacrifices made in order to



achieve the national unity. Thus, following an architectural competition, on the 19th of September 1926, the foundation stone of the edifice designed by architect Ion D. Traianescu, in a Neo-Romanian style, was laid. The construction works were almost completed in 1935, when the first consecration ceremony was held, while the interior painting was finished only in 1938 (Paul Molda worked on the iconostasis and Gheorghe Belizarie on the painting, in accordance with the traditional painting of old churches), when the church-cathedral, dedicated to “Saints Michael and Gabriel”, was reconsecrated by the Bishop of Cluj Nicolae Colan.

From an architectural point of view, when conceiving the space the architect decided upon a Greek-cross plan, with short aisles, combined with a domed central-plan layout, to which he attached an ample pronaos and an exonarthex, seconded by a porch. The church was located on a sloping terrain, therefore, it was possible to speculate this feature and devise a monumental access, with a ramp accessible for vehicles, as well as stairs. This was a very unusual decision for a religious building. The insertion of the church within the urban space also resulted in an exercise of regrading and landscaping a pocket park and a rather ample green space, surrounding the church. Thus, an interesting articulation to the existing buildings was obtained, as well as the subsequent possibility to create a monument dedicated to the heroes of World War II, fallen in the battles of September-October 1944, for the town’s liberation.

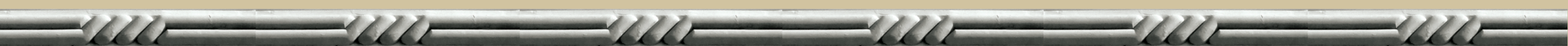
Stylistically, the architect references both motifs of Moldavian architecture (for the main tower) and of Greater Wallachia architecture (for details and ornamental elements), while the overall composition is vibrant and unique.

The interior is remarkable due to its generous central space, marked by the size of the Moldavian vaults, used for the main tower. The decoration is well balanced, simplified; however, it still manages to emphasise a tendency towards grandeur, especially due to the treatment of the side tribunes of the pronaos and naos. The specific Byzantine atmosphere is supported by the



tempered, well controlled natural lighting, as well as by the quality of the painting.

Although it is not a proper cathedral, the importance of the Orthodox church in Turda, regarding the history of Orthodoxy in Transylvania, confirms its status, that was attributed by the local community since its construction.





MIERCUREA-CIUC

Anii care au urmat Marii Uniri au deschis noi orizonturi comunității ortodoxe din Miercurea-Ciuc. Demersurile pentru înființarea unei parohii s-au împlinit abia în anul 1920. Astfel, o primă biserică românească ortodoxă s-a putut construi în orașul Miercurea-Ciuc, abia târziu, la jumătatea anilor 1930, cu sprijinul material al Statului Român și prin donațiile enoriașilor.

Biserica acestei mici parohii, purtând hramul „Sfântului Ierarh Nicolae", deși deloc impunătoare prin dimensiuni, a avut o însemnătate locală uriașă. Prin modificările aduse de reorganizarea teritorială-administrativă a României din 1968 și desființarea Regiunii Autonome Maghiare, Protopopiatul Ortodox cu sediul său istoric din Toplița (unde funcționa și o catedrală istorică încă din 1903) a fost mutat în reședința noului județ înființat, Harghita. Astfel, Biserica „Sfântul Nicolae" din Miercurea-Ciuc a devenit mult mai importantă în structura Bisericii Ortodoxe Române, fiindu-i consolidată poziția. Oficiul Protopopesc strămutat s-a reîntors în Toplița după aproape patru decenii, în anul 2007. Apoi, înființarea Episcopiei de Covasna și



Harghita, în 1994, a ridicat acest locaș de cult la rang de catedrală.

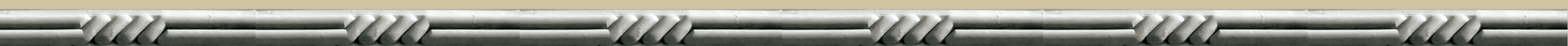
Conform înscrisurilor, biserica a fost edificată între anii 1929 și 1936, fiind sfințită de însuși Mitropolitul Ardealului Nicolae Bălan, la 8 noiembrie 1936. Deși nu cunoaștem numele arhitectului, edificiul reflectă preocupări consistente în ceea ce privește compoziția, mesajul formal, calitatea decorului și a execuției.

Din punct de vedere arhitectural, concepută într-o manieră reținută, biserica prezintă elemente de sinteză specifice stilului neoromânesc, simple, dar exprimând un profund caracter autohton. Planul triconc asociat cu un pronaos scurt și exonartex generos, cu o formulă atipică, generează un ansamblu volumetric original, cu o imagine secvențială telescopică, care îi asigură o plăcută integrare în sit, la scara locului – amplasamentul în pantă, aflându-se, practic, la intersecția arterelor majore ale orașului, între cetatea Mikó și ansamblul istoric urban, într-o zonă de concentrare a tuturor instituțiilor publice. Aceste aspecte sunt intens speculate în modul în care biserica se asociază, respectiv, se detașează de fondul construit existent. Așadar, pe de o parte, atunci când traseul este străbătut pe direcția nord-sud, declivitatea amplasamentului permite crearea unor perspective care accentuează spectaculos volumul bisericii perceput dinspre altar, schimbându-i scara și conferindu-i un aspect monumental. De cealaltă parte, văzută din față, biserica apare mult mai mică, situată în axul drumului, în largoul din fața Primăriei.

Interiorul acestei biserici-catedrale este surprinzător prin armonia spațiului arhitectural și calitatea picturii realizate, în stil neobizantin, de pictorul Gheorghe Belizarie. Întunecimea, bolțile joase și simplitatea configurării naosului și a sistemului de boltire al turlei centrale o apropie de vechile ctitorii domnești din Țara Românească (vezi Biserica Domnească „Adormirea Maicii Domnului” din Târgoviște), pierdute în negura timpului. La acestea se adaugă elemente derivate din plastica arhitecturii brâncovenești (vezi Biserica Mănăstirii Hurezi din Horezu sau Biserica din Potlogi).



Catedrala de azi „Sfântul Ierarh Nicolae" din Miercurea-Ciuc rămâne un exemplu demn al construcției de biserici ortodoxe într-o manieră modernă, prin re-bizantinizare și interpretarea la esență a unor vechi și originale repere arhitecturale autohtone.





MIERCUREA-CIUC

The years following the Great Union opened new horizons for the Orthodox community of Miercurea-Ciuc. The steps taken, in order to establish a parish, reached a result only in 1920. Thus, the first Romanian Orthodox church was built in Miercurea-Ciuc, only later, in the mid 1930s, financed by the Romanian State and by the parishioners' donations.

The church belonging to this small parish, dedicated to "Saint Nicholas", although unimpressive in size, had a huge significance on a local level. Due to the changes brought about by the territorial-administrative reorganisation of Romania, in 1968, and the abolition of the Magyar Autonomous Region, the Orthodox Protopresbyterate, having its historical headquarters in Toplița (where a historical cathedral existed since 1903), was moved to the residence of the newly established county of Harghita. Thus, the Church "Saint Nicholas", in Miercurea-Ciuc, strengthened its status within the structure of the Romanian Orthodox Church. The Protopresbyterial Office returned to Toplița, almost four decades later, in 2007. Then, as the Covasna and Harghita Episcopate was



established, in 1994, this religious edifice was elevated to the rank of cathedral.

According to records, the church was erected between 1929 and 1936, being consecrated by the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan, on the 8th of November 1936. Although the name of the architect remains yet unknown, the edifice reflects a consistent concern regarding the composition, the formal message, the quality of the decor and craftsmanship.

From an architectural point of view, conceived in a rather retained manner, the church exhibits elements of synthesis specific to the Neo-Romanian style: simple, yet expressing a profound autochthonous character. The triconch plan associated with a short pronaos and a generous exonarthex, of unusual layout, creates an original volumetric composition, characterised by a sequential, telescopic image, which ensures a pleasant bond with the site, in harmony with the scale of the context. The sloping site is practically at the crossroads of the town's major boulevards, between the Mikó Castle and the historical urban ensemble, in an area that concentrates together all major public institutions. These features are highly speculated in the manner in which the church is associated with, as well as detached from the existing built environment. Therefore, on one hand, when approaching the edifice from the North, the slope of the site allows various perspectives which dramatically emphasise the volume of the church, as seen from the altar, changing its scale and giving it a monumental look. On the other, seen from the front, the church seems much smaller, placed in the axis of the boulevard, occupying the urban space, in front of the Town-hall.

The interior of this church-cathedral is surprising due to its harmonious architectural space and the quality of its paintings, realised in a Byzantine style, by painter Gheorghe Belizarie. The darkness, the low vaults, the simplicity of the configuration of the naos and the vaulting system of the main tower, symbolically place the church alongside the old princely churches of Wallachia (see the Princely Church "the Assumption of the Virgin" of Târgoviște), lost in the



mists of time. To these, elements derived from Brancovan architecture should also be added (see the Church of Hurezi Monastery or the Church of Potlogi).

Today, the Cathedral “Saint Nicholas” in Miercurea-Ciuc remains a worthy example of constructing Orthodox churches in a modern manner, due to re-Byzantination and the interpretation of the essence of various old and original local architectural landmarks.




ISTA DAR INSUFICIENTĂ PENTRU A FI. FĂ-ȚI DATORIA ȘI

SIGHIȘOARA

Protopopiatul Român Ortodox din Sighișoara s-a înființat către sfârșitul secolului al XVIII-lea. Curând după aceea s-a construit, în vecinătatea cetății medievale și prima biserică românească cu hramul „Intrarea în Biserică a Maicii Domnului” (1797), o biserică modestă care există și în prezent; dar, dorința românilor de a avea o biserică mare în Sighișoara s-a împlinit abia după Marea Unire. Demersurile în această direcție și strângerea de fonduri au început încă din anul 1926, însă, un amplasament viabil a fost stabilit mult mai târziu, abia în 1933, când Primăria a oferit Protopopiatului un loc pentru construirea unei catedrale ortodoxe în Parcul „Regina Maria”, pe malul nordic al Târnavei Mari, în vecinătatea centrului istoric al orașului și a nucleului său medieval fortificat. Situl acesta era unul oportun fiindcă, pe de o parte, oferea largi perspective asupra viitorului edificiu de cult, iar, pe de altă parte, permitea stabilirea unui dialog simbolic între vechi și nou, între trecut și prezent.



Arhitectul angajat pentru a îndeplini acestă misiune istorică a fost Dumitru Popescu Gopeș, cel care a reușit să integreze armonios un edificiu în stil neoromânesc-neobizantin într-un amplasament pe cât de oportun, pe atât de dificil, în special datorită siluetei accidentate a orașului medieval, accentuate de relief, cu care catedrala trebuia să intre obligatoriu în rezonanță, și, totodată, caracterului omogen al platoului de pe malul râului. Clădirea realizată oferă răspunsul potrivit, speculând cu abilitate imaginea demnă a unei impozante catedrale ortodoxe, care se proiectează în chip neobișnuit în vecinătatea unei pitorești cetăți medievale.

Piatra de temelie a bisericii cu hramul „Sfânta Treime” s-a pus în 29 mai 1934, în prezența Mitropolitului Nicolae Bălan, cu participarea unui sobor de preoți sighișoreni. De față au fost o serie de personalități ale timpului și oficiali din capitală, între care Alexandru Lapedatu și Ministrul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor Constantin Angelescu. Lucrările de construire au durat până în 1936[1], depășind, cu mare greutate, problemele financiare care s-au ivit pe tot parcursul procesului de edificare și înfrumusețare. Sfințirea s-a făcut pe 31 octombrie 1937, de către Mitropolitul Ardealului Nicolae Bălan, asistat de patruzeci de preoți. La ceremonie au luat parte Primul-ministru Gheorghe Tătărăscu, Ministrul Cultelor și Artelor Victor Iamandi, Ministrul Educației Naționale Constantin Angelescu, Prefectul județului Târnava Mare și Primarul Sighișoarei Aurel Mosora.

Privit de la distanță sau din zona intrării, edificiul dezvăluie o spectaculoasă mișcarea spațială a volumelor, care își accentuează dinamica prin turnul clopotniță (tip campanilă, înalt de circa 42 m până la baza crucii), care se înalță deasupra intrării (peste pridvorul deschis asociat exonartexului închis, reducându-se treptat în secțiune), pus în relație cu turla centrală (înaltă de circa 33 m până la baza crucii). Caracterul monumental este conferit și de varietatea formelor și formulelor decorative, redate într-o compoziție tipică în stil neoromânesc, cu un vocabular

[1] Execuția a fost atribuită firmei „Întreprinderile generale tehnice Tiberiu Eremia” din București.


ACEASTA E CASA LUI DUMNEZEU ȘI POARTA CERULUI

arhitectural specific (de tip brâncovenesc, cu elemente derivate de la arhitectura bisericilor muntenești sau a culelor oltenești), dar evocând și trăsături de neobizantin de tip rusesc și grecesc. Astfel, Catedrala prezintă, în ansamblu, o imagine arhitecturală valoroasă, în armonie cu caracteristicile amplasamentului și cu grandoarea spațiului interior. Pictura interioară a fost realizată de maestrul Anastase Demian (se remarcă tratarea specială a cupolei Pantocratorului, cu o dinamică accentuată prin falsă perspectivă, în care calota cu Iisus binecuvântând plutește aparent, detașat, pe o lumină tricoloră), catapeteasma a fost sculptată de celebrul meșter bucureștean Constantin Babic, iar stranele sunt opera cunoscutului meșter Moise Șchiopu din Rupea. Măreția interiorului, subliniată atât prin bogăția decorativă, cât și prin spațialitatea conferită de utilizarea unei planimetrii de tip triconc (cu absidele laterale libere, fără tribune), configurate cu un pronaos amplu (cu tribune) și adaptate la dimensiuni mari, evocă același caracter monumental.

Deși nu este parte integrantă a cetății medievale, Catedrala protopopească ortodoxă din Sighișoara a devenit, în timp, un reper identitar al orașului, fiind practic, pentru cei care traversează orașul, datorită amplasamentului, mai vizibilă decât cetatea însăși, confirmându-și statutul de catedrală a României Mari, statut pe care îl îndeplinește cu demnitate până în prezent. Pusă la încercare, de două ori, de marile inundații din anii 1970 și reparată în două rânduri (exteriorul între 1980 și 1984 și pictura între anii 1987 și 1991), Catedrala Protopopiatului Ortodox Român din Sighișoara și-a continuat liniștită existența, pe malurile înverzite ale Târnavei Mari, ca simbol netulburat al spiritualității românești.



SIGHIȘOARA

The Romanian Orthodox Protopresbyterate of Sighișoara was established towards the end of the 18th century. Soon after, the first Romanian church was built, in the vicinity of the medieval fortress, and it was dedicated to "the Entrance of the Virgin Mary into the Temple" (1797). It was a modest church which still exists today. However the Romanians' desire to have a monumental church in Sighișoara, was fulfilled only after the Great Union. Various endeavours in this respect, as well as the raising of funds began as early as 1926, although a viable location was identified only much later, in 1933, when the Town-hall offered a site. Thus, the Protopresbyterate could build its Orthodox Cathedral, on a piece of land in "the Queen Marie" Park, on the Northern banks of the Târnava Mare River, in the vicinity of the historical centre and of its medieval fortified nucleus. This site was fitting as, on one hand, it offered broad perspectives upon the future religious edifice, while, on the other, it allowed for a symbolical dialogue to be established between old and new, between past and present.




ACEASTA E CASA LUI DUMNEZEU ȘI POARTA CERULUI
FACERE 28-17

The architect, employed to fulfil this historical task, was Dumitru Popescu Gopeş. He was the one who managed to harmoniously integrate a Neo-Romanian-Neo-Byzantine edifice into a particularly favourable, yet equally difficult site, especially due to the rugged silhouette of the medieval town, emphasised by the relief, and to the homogenous character of the plateau on the river banks. Thus, the cathedral was compelled to establish some sort of dialogue with the medieval setting. The design of the building offered an adequate response, skilfully speculating the dignified image of an imposing Orthodox cathedral, which projects itself, in a rather unusual manner, against a picturesque medieval fortress.

The foundation stone of the Church of "the Holy Trinity" was laid on the 29th of May 1934, in the presence of the Metropolitan Nicolae Bălan, alongside a group of priests from Sighișoara. In fact, there were a number of personalities of the time and various officials that came from the capital, among whom were Alexandru Lapedatu and the Minister of Education, Religions and Arts, Constantin Angelescu. The construction works lasted until 1936[1], overcoming with great difficulty the financial problems that emerged during the construction and embellishment process. The consecration took place on the 31st of October 1937, and it was performed by the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan, assisted by forty priests. The ceremony was attended by the Prime-Minister Gheorghe Tătărăscu, the Minister of Religions and Arts Victor Iamandi, the Minister of National Education Constantin Angelescu, the Prefect of the Târnava Mare county and by the Mayor of Sighișoara Aurel Mosora.

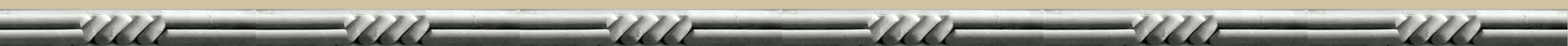
Seen from afar or from the entrance, the edifice reveals a spectacular spatial movement of the volumes, whose dynamics is emphasised due to the bell-tower (a campanile-like tower, about 42 m high, excluding the cross), which rises above the entrance (on top of the open porch, associated with the closed exonarthex, and whose cross-section gradually decreases in size) and

[1] The construction was attributed to the famous contractor company, owned by Tiberiu Eremia, from Bucharest.



relates to the main dome (about 33 m high, excluding the cross). The monumental character is given also by the variety of shapes and decorative system, rendered in a typical Neo-Romanian composition (of Brancovan type, with elements derived from the architecture of churches built in Greater Wallachia or of the *cule* from Oltenia). However, it also evokes Russian and Greek Neo-Byzantine features. Thus, the Cathedral depicts a valuable overall image, in harmony with the attributes of the site and with the grandeur of the interior space. The interior painting was realised by the master painter Anastase Demian (the cupola of the Pantocrator is particularly remarkable, with its emphasised dynamics, due to the false perspective, while the dome, with Jesus depicted as blessing the parishioners, seems to float, detached, against a tricolour light), the iconostasis was carved by the famous sculptor Constantin Babic from Bucharest, while the stalls are the work of the well known master Moise Şchiopu from Rupea. The greatness of the interior, highlighted by both the decorative richness and the spatiality provided by the use of the triconch plan (with free-standing side aisles, however lacking tribunes), configured with an ample pronaos (provided with tribunes) and adapted to its large dimensions, evokes the same monumental character.

Although it is not integrated into the medieval fortress, the Cathedral of the Orthodox Protopresbyterate of Sighișoara, became, in time, an identitary landmark for the town, due to its location, being practically more visible than the fortress itself, for the ones who pass by. Thus, its status, as a cathedral of Greater Romania, is being confirmed – a status that has been fulfilled with dignity, to the present day. Tested twice, by the great floods during the 1970s, and repaired on two occasions (the exterior between 1980 and 1984 and the painting between 1987 and 1991), the Cathedral of the Romanian Orthodox Protopresbyterate of Sighișoara continued its tranquil existence, on the green river banks of the Târnava Mare River, as an undisturbed symbol of Romanian spirituality.





BISTRIȚA

Românii ortodocși din Bistrița au căutat să-și construiască o biserică, încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când exista deja Protopopiatul Ortodox. Ideea vehiculată după Marea Unire, ca în toate marile așezări urbane din Transilvania să se ridice câte o catedrală românească ortodoxă a prins contur și la Bistrița. Vizita Regelui Ferdinand și a Reginei Maria, însoțiți de membrii Guvernului și de reprezentanți ai Armatei Române, pe 26 mai 1919, în cadrul turneului istoric al Familiei Regale din lunile mai-iunie, în Transilvania, au însuflețit intelectualitatea locală și poporul bistrițean, în general.

Astfel, la inițiativa militarilor români și a administrației locale, cu susținerea Protopopului Grigore Pletosu (1848-1934), remarcabil om de cultură bistrițean, s-au demarat demersurile pentru construirea unei biserici-catedrale și în acest oraș. Amplasamentul ales a fost în vestul centrului istoric, la limita fostei incinte medievale, pe una din marile artere urbane.

Lucrările de edificare s-au derulat între anii 1927 și 1941. Fondurile necesare s-au asigurat prin donații, prin diverse colecte publice, dar și printr-un concert de binefacere, susținut în 1927,



în beneficiul cultul ortodox, la Bistrița, de compozitorul George Enescu. Piatra de temelie a bisericii cu hramul „Sfinții Trei Ierarhi" a fost așezată la 20 iulie 1927, cu binecuvântarea Protopopului Grigore Pletosu. Sfințirea s-a făcut în anul 1941, de către Episcopul Vadului, Feleacului și Clujului Nicolae Colan.

Proiectul a fost realizat și executat de firma de arhitectură și antrepriză de construcții „Elena Preda & Ioan Sasu" din Bistrița – planurile fiind întocmite de arhitecta Elena Preda Sasu. Așa cum se păstrează în prezent, edificiul este ușor diferit față de imaginea din planșele de arhitectură și față de aspectul surprins de fotografiile interbelice, mai ales prin alterarea unor elemente de plastică și prin modificarea / închiderea unor goluri (între care se numără și fereastra circulară situată în axul turnului de deasupra intrării). Planimetria este bizară: din compoziția volumetrică dominată de turla centrală se citește fals un plan de tip cruce greacă înscrisă, cu un pronaos accentuat și exonartex deschis, fiindcă, în mod surprinzător, interiorul simulează un plan triconc sau chiar trilob. Deși silueta de ansamblu este tipică unei biserici în stil neoromânesc-neobizantin, frapează concepția volumetrică și stilistica decorului exterior, care este dominat de un eclectism rudimentar, mai ales dacă biserica este privită frontal (formule renascentiste, elemente clasiciste, bizantine, dar și romanice). Cu toate acestea, interiorul surprinde prin eleganța spațiului arhitectural, marcat pe trei laturi de tribune având o viziune aproape renascentistă. Decorul este simplu, dar rafinat, bine pus în evidență de lumină și pictură. Pictura murală originală realizată de meșterul Ioan Herțeg din Târgu-Mureș a fost înlocuită la renovarea dintre anii 1987 și 1990. De asemenea, impresionează soluția aleasă pentru conformarea turlei centrale și modul de racordare structurală la naos.

După edificare, Catedrala Ortodoxă din Bistrița a devenit un centru al culturii românești, contribuind la întărirea poziției comunității, pe parcursul perioadei interbelice, reflectând, până în prezent, rolul simbolic de catedrală a Unirii.



DOAMNE DOAMNE CAUTA DIN CER SI VEZI SI CERCETEAZA VIA ACEASTA PE CARE A SADIT-O DREAPTA TA SI O DESAVARSESTE PE EA
ST EV IOAN
ST EV MATEI
MARCU
DUMNEZEU, CU CREDINTA SI CU DRAGOSTE SA VA

BISTRIȚA

The Orthodox Romanians from Bistrița wished to build a church, as early as the end of the 18th century, when the Orthodox Protopresbyterate was already in existence. The idea that circulated after the Great Union, that all major urban communities of Transylvania should erect a Romanian Orthodox cathedral, took shape in Bistrița, as well. The visit of King Ferdinand and Queen Marie, accompanied by members of the Government and representatives of the Romanian Army, which took place on the 26th of May 1919, as part of the historical tour undertaken by the Royal Family during the months of May-June, throughout Transylvania, animated the local intellectuals and the citizens of Bistrița, in general.

Thus, due to the initiative of the Romanian militaries and local administration, with the support of the Protopope Grigore Pletosu (1848-1934), a remarkable man of culture from Bistrița, the process of constructing a church-cathedral was initiated in this town, as well. The site chosen for this church was located to the West of the historical centre, on the border of the former medieval defensive walls, on one of the major boulevards.



The construction works were carried out between 1927 and 1941. The necessary funds were put together through donations, various public collections, and a charitable concert, held in 1927, for the benefit of the Orthodox religion, in Bistrița, by composer George Enescu. The foundation stone of the Church "the Three Holy Hierarchs" was laid on the 20th of July 1927, with the blessing of the Protopope Grigore Pletosu. The consecration was performed in 1941, by the Bishop of Vad, Feleac, and Cluj Nicolae Colan.

The project was designed and executed by the architectural and construction company "Elena Preda & Ioan Sasu" from Bistrița – the blueprints were drafted by architect Elena Preda Sasu. In its current state, the edifice is slightly different from the image provided by the original blueprints, and it also differs from the photographs taken during the interwar period, especially due to the alterations of various decorative elements and to the adjustment / closing of several openings (among which the circular window located in the axis of the tower, above the entrance). The layout is rather bizarre. The volumetric composition, dominated by the main tower, exhibits a false cross-in-square plan, with an accentuated pronaos and an open exonarthex. However, surprisingly the interior simulates a triconch plan. Although the overall volume corresponds to a typical Neo-Romanian-Neo-Byzantine church, the compositional configuration and the stylistic scheme of the exterior decoration, of a rudimentary eclecticism (Renaissance formulae, Classicist, Byzantine or even Romanesque elements), especially when the church is seen perpendicularly, is rather stunning. Nonetheless, the interior is quite spectacular, due to the elegance of the architectural space, marked on three sides by tribunes of an almost-Renaissance vision. The decor is simple, yet refined, well emphasised by light and paintings. The original mural painting, realised by Ioan Herţeg, was replaced during the renovations that took place between 1987 and 1990. The solution chosen for the configuration of the main tower, as well as the manner in which it is linked to the naos, from a structural point of view, are also impressive.

After its edification, the Orthodox cathedral of Bistrița became a centre of Romanian culture, contributing to the strengthening of the community's status, during the interwar period, reflecting, until today, its symbolic role of being a cathedral of the Great Union.



SATU-MARE

Strădaniile românilor ortodocși din Satu-Mare, după Marea Unire, de a constitui mai întâi o parohie ortodoxă (1920) și de a construi o catedrală în oraș, au prins contur abia în anul 1926. Lipsa fondurilor a făcut ca acest demers să fie mult întârziat. Astfel, piatra de temelie a Catedralei cu hramul „Adormirea Maicii Domnului" a fost așezată doar în anul 1932, fiind sfințită de Episcopul Oradiei Nicolae Popovici. În acest răstimp, din 1930, funcționa Protopopiatul Ortodox de Satu-Mare, în paralel cu celălalt protopopiat românesc istoric, de rit greco-catolic.

Planurile pentru această nouă ctitorie au fost realizate de arhitectul George Plăcintaru Liteanu, care a imaginat una dintre cele mai interesante biserici din istoria arhitecturii românești din secolul al XX-lea. Lucrările de construire s-au finalizat în anul 1937, urmând, apoi, un îndelung proces de dotare, decorare, pictare și înfrumusețare a interiorului, care s-a prelungit până la începutul anilor 1950. Prin urmare, deși edificiul de cult fusese dat în



folosință începând cu 1 noiembrie 1940, sfințirea s-a făcut, mult mai târziu, la 21 noiembrie 1954, de către Episcopul Oradiei Valerian Zaharia, în prezența Mitropolitului Moldovei Sebastian Rusan (fost Protopop de Satu-Mare), abia după ce s-a realizat pictura interioară, executată cu măiestrie, între 1953 și 1954, de cunoscuții frați pictori Eremia și Eugen Profeta. Tot atunci, a fost finalizat și gardul care împrejmuiește spațiul verde din jurul Catedralei, după planurile celebrului pictor sătmărean Aurel Popp.

Beneficiind de un amplasament deosebit, cap de perspectivă și reper urban din trei direcții, Catedrala din Satu-Mare impresionează prin originalitatea compoziției arhitecturale. Așezată transversal pe axul unei piețe lenticulare de tip scuar înverzit (respectând orientarea pe direcția vest-est), în centrul orașului, într-o zonă de fuziune între fondul construit din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu cel de secol XX, biserica marchează, de fapt, caracterul a trei zone urbane percepute, astfel, distinct. Dintre acestea cel mai important este largoul creat în fața Catedralei, ce constituie în realitate o intersecție. Acesta se prelungește printr-o axă până în inima orașului, lângă Catedrala Romano-Catolică, cu care Catedrala Ortodoxă intră, astfel, în relație vizuală.

Planimetric, arhitectul a adaptat tipologia planului în cruce greacă înscrisă la planul central cu cupolă, generând un naos uriaș, prevăzut cu un pronaos atrofiat (aproape imperceptibil) și un exonartex prin a cărui dimensiuni se face, de fapt, cu mare abilitate, adaptarea la scara umană și la scara arhitecturală a ambianței urbane a unui edificiu ce se impune printr-un volum robust și greoi, dar grandios.

Exteriorul reprezintă o echilibrată întrepătrundere între formele specifice stilului neoromânesc și accente decorative neobizantine, compuse cu motive preluate și interpretate de la Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș și de la Catedrala Mitropolitană și Patriarhală din București, într-o compoziție ce evocă, totodată, și principiile unui clasicism sobru, formal.



TEODOR TILAT
GHEORGHIE
DIMITRIE
IER. NICOLAE
GURĂ DE AUR
IER. GRIGORE LOGUL
VASILE CEL MARE

La interior, prezența pe trei părți a tribunelor dă o anumită omogenitate statică naosului marcat de turla cea mare, care, într-o alcătuire monumentală, descarcă aparent pe patru stâlpi. Această structurare spațială, dublată de iluminarea naturală parcimonioasă, face ca absida altarului să se „decupeze” într-un mod spectaculos, în compoziția de ansamblu, amintind, inclusiv prin dimensionare și decor, de partea răsăriteană a bazilicilor Ravenei bizantine. Decorul, preponderent de factură neobizantină, întregește acestă imagine.

Reînființarea, în 1990, a Episcopiei Maramureșului, înființată în 1937[1], prin Decret regal al Regelui Carol al II-lea, și desființată de regimul comunist în 1948, a constituit o reparație istorică care a redat Catedralei din Satu-Mare rangul cuvenit. Noua Episcopie a Maramureșului și Sătmarului a cuprins județele Maramureș și Satu-Mare, fiind, de fapt continuatoarea celei interbelice și a Episcopiei istorice a Maramureșului, veche de peste șase secole. În timp ce actuala catedrală episcopală (construită între 1990 și 2003) este la Baia-Mare, la Satu-Mare își continuă existența o catedrală protopopească istorică a României Mari.

[1] După o pauză de trei secole, datorată Unirii Bisericii Ortodoxe cu Roma, timp în care scaunul episcopal a rămas vacant.



SATU-MARE

The struggles of the Orthodox Romanians in Satu-Mare, after the Great Union, first to establish an Orthodox parish (1920) and then to build a cathedral, came together only in 1926. The lack of funds delayed this endeavour a lot. Thus, the foundation stone of the Cathedral "the Assumption of the Virgin" was laid as late as 1932 and the religious ceremony was performed by the Bishop of Oradea Nicolae Popovici. During this time, since 1930, the Orthodox Protopresbyterate of Satu-Mare coexisted alongside the other historical Romanian protopresbyterate, the Greek-Catholic one.

The design for this new edifice was realised by architect George Plăcintaru Liteanu, who devised one of the most interesting churches in the history of the Romanian architecture of the 20^{th} century. The construction works were finished in 1937, followed by a long process of furnishing, decoration, painting and embellishing the interior, that lasted until the beginning of the 1950s. Therefore, although the religious edifice had been put into use starting with the 1^{st}


ZIDITU-SA ACEASTĂ BISERICA
CU HRAMUL
ADORMIREA MAICII DOMNULUI
INTRE ANII-1936-1939-

of November 1940, the actual consecration was performed much later, on the 21st of November 1954, by the Bishop of Oradea Valerian Zaharia, in the presence of the Metropolitan of Moldavia Sebastian Rusan (the former protopope of Satu-Mare), only when the interior painting, skilfully realised, between 1953 and 1954, by two well known painters, brothers Eremia and Eugen Profeta, was finished. It was then that the fence surrounding the green space around the Cathedral, based on a design by the famous painter Aurel Popp, from Satu-Mare, was also completed.

Benefiting from a special site, being the visual endpoint and an urban landmark, from three different directions, the Cathedral of Satu-Mare impresses due to its unique architectural composition. Placed across the axis of a lens-like square (thus respecting the West-East orientation), hosting a pocket park, in the centre of the city, in an area where buildings dating from the second half of the 19th century fuse with ones form the 20th century, the church actually marks the the blending of three different urban patterns, which otherwise are completely distinct. Among these, the most important one is the urban space located in front of the Cathedral, in fact a crossroads. This space extends through an axis all the way into the heart of the city, passing the Roman-Catholic Cathedral, with whom the Orthodox Cathedral thus establishes a visual dialogue.

Regarding the layout, the architect adapted the typology of a cross-in-square plan to that of a domed central-plan, therefore generating an enormous naos, provided with an atrophied pronaos (which is almost imperceptible) and an exonarthex. It is the dimensions of this exonarthex that adapt, with great ability, to human scale and to the architectural scale of the urban ambiance an edifice that imposes itself through a robust and hefty, yet grandiose, volume.

The exterior exhibits a well balanced interpenetration between the shapes specific to the Neo-Romanian style with Neo-Byzantine decorative highlights, joined with motifs borrowed and



interpreted from the Episcopal Church of Curtea de Argeș and the Metropolitan and Patriarchal Cathedral in Bucharest, also composing them with principles of a sober, formal Classicism.

Inside, the presence of the tribunes on three sides, gives the naos a certain static homogeneity, marked by the main tower, which, in a monumental composition, discharges its weight apparently on four pillars. This spatial structure, combined with the parsimonious natural light, causes the apse of the altar "to detach" itself, in a spectacular way, from the overall composition, evoking the Western side of the basilicas of Byzantine Ravenna, even through its size and decor. The decor, mostly of Neo-Byzantine provenance, completes this image.

The Episcopate of Maramureș, established in 1937[1], through Royal Decree, by King Carol II, then dissolved by the Communist régime, was reestablished in 1990. Thus, a historical mending took place, and the Cathedral of Satu-Mare was set in its rightful place. The new Episcopate of Maramureș and Sătmar included the counties of Maramureș and Satu-Mare, thus resuming the interwar Episcopate and the historical Episcopate of Maramureș, over six centuries old. Today, as the cathedral of the episcopate (built between 1990 and 2003) is located in Baia-Mare, the church in Satu-Mare continues its existence as a historical protopresbyterate cathedral of Greater Romania.

---

[1] After a three-centuries discontinuation, due to the Communion of the Orthodox Church with Rome, during which the episcopal seat remained vacant.



REȘIȚA

Strădaniile românilor ortodocși de a-și construi o biserică de zid în Reșița Montană[1] s-au împlinit în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Atunci, a fost ridicată pentru parohia ortodoxă o biserică în stil neobaroc, așezată în lungul străzii principale. Imaginea ei se păstrează în vechile cărți poștale ilustrate. Demersul românilor de atunci este important pentru că justifică amplasamentul și atitudinea catedralei construite în perioada interbelică față de cadrul urban. Astfel, după un secol de existență, vechea biserică ortodoxă a devenit neîncăpătoare și fiind, oricum, destul de modestă, în contextul de după Marea Unire, se decide înlocuirea ei cu un edificiu monumental, care să corespundă noului statut al Protopopiatului Ortodox local.

Eforturile reșițenilor susținute de Protopopul Iosif Ieremia s-au conturat prin proiectul realizat de arhitectul timișorean Iosif Victor Vlad, pentru o nouă și impunătoare biserică-catedrală, cu

[1] Reșița a fost inițial o comună rurală, devenind comună urbană în 1925. Reșița era alcătuită de fapt din mai multe sate. În Reșița Montană au fost amplasate uzinele, astăzi fiind o zonă industrială alăturată unui ansamblu urban istoric, concentrat în jurul unui bulevard central larg, denumit piață. Pe acest bulevard se află și Catedrala Ortodoxă „Adormirea Maicii Domnului”.



hramul „Adormirea Maicii Domnului”, a cărei piatră de temelie s-a așezat, printr-o mare ceremonie, pe 29 mai 1938. Lucrările de construire au durat până în 1941, când edificiul a fost finalizat în linii mari. În condițiile Războiului și a schimbărilor produse în 1948, pictarea interiorului a fost posibilă mult mai târziu, între 1968 și 1971, fiind creația renumitului pictor bucureștean Gheorghe Vânătoru. Astfel, sfințirea a avut loc abia după treizeci de ani de la darea în folosință, pe 3 septembrie 1972, fiind oficiată chiar de către Mitropolitul Banatului Nicolae Corneanu, înconjurat de un sobor de preoți și diaconi.

Din punct de vedere arhitectural biserica se remarcă, în primul rând, prin contrasul dintre expresia reținută, simplificată și mult geometrizată a exteriorului și spectacolul oferit de fastul decorativ și cromatic al interiorului. În principal, se recunosc multe elemente ale compoziției și motive care definesc registrul stilistic, specifice clădirilor de cult proiectate de Iosif Victor Vlad. În acest sens, analizând volumetria, putem stabili similitudini clare cu imaginea reper reprezentată de Catedrala din Târgu-Mureș. Cu toate acestea, interesante și originale sunt absidele poziționate deasupra exonartexului, inserate în alcătuirea pridvorului frontal. De asemenea, remarcăm și utilizarea unor ample pridvoare laterale. Prezența acestora contribuie la integrarea edificiului la scara urbană a fondului construit istoric, deși înălțarea construcției pe un postament consistent, îi conferă un aspect monumental. În realitate, indiferent de direcția parcursului pietonal, Catedrala domină întregul cadru arhitectural al ansamblului urban din care face parte.

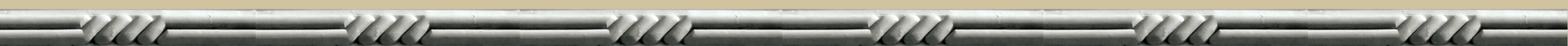
Biserica se distinge prin calitatea elementelor arhitecturale prefabricate din beton, a elementelor decorative și de plastică, reflectând influențe stilistice de tip oriental (neobizantin și neomaur) sau chiar de tip occidental (apelul la forme incipiente ale romanicului carolingian tributar experiențelor bizantine), recognoscibile mai ales în tratarea interiorului (decorație în relief, forme arhitecturale, motive pictate, cromatică).

Planimetria, combinând tipul de plan central cu cupolă și cel de cruce greacă înscrisă, a permis generarea unui naos uriaș. La structurarea spațiului interior contribuie atât cupola înaltă a Pantocratorului, cât și utilizarea galeriilor suprapuse pentru tribune, prin efectul inedit pe care îl



produc. Astfel, în naosul larg, iluminat parcimonios, accentuând parcă intenționat, prin golurile foarte puține și foarte înguste, o întunecime specifică ritualului bizantin, se citesc pronunțat detaliile decorative aurite. Prezența unui iconostas consistent, realizat zidit, într-o geometrie modernă, interpretând elemente tradiționale într-o manieră aproape Art Déco, contribuie la unitatea arhitecturală de ansamblu a interiorului. Prin aceste aspecte speculăm că viziunea arhitectului s-a îndreptat spre detaliu, prin studiul atent al unor capodopere ale artei bizantine și neobizantine, încercând a obține efecte deosebit de spectaculoase, utilizând materiale relativ ieftine și ușor de pus în operă.

Deși se detașează de context, destul de sever, Biserica „Adormirea Maicii Domnului" reprezintă un obiect valoros de arhitectură ecleziastică interbelică – o mare catedrală național-ortodoxă. Totodată, prin soluționarea problematicilor legate de scară, reprezintă un succes al lucrărilor bisericești de mare anvergură, iar prin ambianța decorului interior, un foarte bun exemplu al utilizării, pe scară largă, a tehnologiei moderne a betonului armat.





REȘIȚA

The endeavours of the Orthodox Romanians to build a brick church in Reșița Montană[1] were fulfilled during the first decades of the 19th century. At that time, a church was erected for the Orthodox parish, in a Neo-Baroque style, and it was located on the main street. Its image can still be seen on old postcards. The approach of the Romanians, during those times, is important because it justifies the location and the attitude towards the urban context of the cathedral that would be built during the interwar period. Thus, after a century of its existence, the old Orthodox church became too cramped and because it was too modest, as well, in the context of the Great Union, it was decided that it should be replaced by a monumental edifice, that would correspond to the new status of the local Orthodox Protopresbyterate.

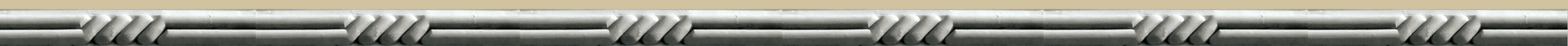
[1] Reșița was initially a rural commune, becoming an urban commune in 1925. Reșița was in fact made up of several villages. The factories were located in Reșița Montană, hence today it is an industrial area adjacent to a historical urban ensemble, concentrated around a wide main boulevard, called "square". The Orthodox cathedral "the Assumption of the Virgin" is located on this boulevard.



The efforts of the citizens of Reșița, supported by the Protopope Iosif Ieremia were materialised through the designs made by Iosif Victor Vlad, an architect from Timișoara, for a new and impressive cathedral, dedicated to "the Assumption of the Virgin". Its foundation stone was laid on the 29th of May 1938, a great ceremony being held on this occasion. The construction works lasted until 1941, when the edifice was almost entirely completed. Due to the outbreak of the War and the changes that took place starting with 1948, the painting of the interior could be done only much later, between 1968 and 1971, being the work of the renowned painter Gheorghe Vânătoru, from Bucharest. Thus, the consecration could be performed only thirty years after it was first used, on the 3rd of September 1972, and it was carried out by the Metropolitan of Banat Nicolae Corneanu, surrounded by a group of priests and deacons.

From an architectural point of view, the church stands out, first of all, due to the contrast between its unostentatious, simplified and geometric expression of the exterior and the display of decorative and chromatic grandeur of the interior. Many of the compositional elements and motifs, that characterise the stylistic range of the church, can be recognised as being specific to religious buildings designed by Iosif Victor Vlad. Consequently, analysing the volume, one can make out obvious similarities with the prototypical image represented by the Cathedral of Târgu-Mureș. However, the apses placed above the exonarthex, inserted into the the structure of the frontal porch, are interesting and original. Moreover, one could also remark the use of ample side porches, the presence of which contributes to the perception of the edifice on the urban scale of the historical context, even though the building was placed on a consistent base, thus granting it a monumental character. In fact, regardless of the viewpoint, the Cathedral dominates the entire architectural landscape of the urban ensemble of which it is a part of.

The church distinguishes itself due to the quality of its architectural components, made of prefabricated concrete, of its decorative elements, that reflect stylistic influences of Oriental origin (Neo-Byzantine and Moorish Revival) or even Western ones (references to early Carolingian Romanesque stages, that are tributary to Byzantine experiences), perceivable especially on the interior (relief decorations, architectural shapes, painted motifs, chromatic scale).





The layout, combining a domed central-plan with a cross-in-square one, allowed the conception of an enormous naos. The spatial structure of the interior is defined by the high dome of the Pantocrator, as well as by the use of layered galleries for the tribunes, thus a unique effect is obtained. Consequently, inside the wide, parsimoniously lit naos, that seems to consciously emphasise a darkness, specific to Byzantine rite, lit through very few and narrow openings, the golden decorative details become clearly visible. The presence of a consistent concrete iconostasis, of a modern geometry, interpreting traditional elements in an almost Art Déco manner, contributes to the overall architectural unity of the interior. Therefore, one can speculate that the architect focused upon details, by carefully studying various Byzantine and Neo-Byzantine masterpieces, trying to achieve spectacular effects by making use of relatively inexpensive and easy-to-use materials.

Although it stands out against its background, the Church “the Assumption of the Virgin” represents a truly valuable religious interwar architectural example – a great national Orthodox cathedral. However, by solving the problems regarding its scale, it is indeed a successful example of large religious buildings, while the ambiance of its interior decorations are a very good example of large scale use of the modern technology of reinforced concrete.





HUNEDOARA

Un mare vis al românilor hunedoreni, de a avea în oraș o biserică-catedrală, care să reflecte statutul Protopopiatului Ortodox, care funcționa aici, cu tradiție, precum și superioritatea numerică a confesiunii, ceea ce era un dat istoric, s-a împlinit în perioada interbelică, prin perseverența și dăruirea unui important om politic liberal și filantrop – Constantin Bursan[1].

[1] Constantin Bursan s-a născut în 1888, la Giurgiu, a studiat la Iași și București și s-a format profesional, în drept și economie, la Bruxelles. Întors în România a devenit un prosper om de afaceri, activând în domeniul petrolier și al comerțului. A fost un membru se seamă al Partidului Național Liberal, președinte al P.N.L. Hunedoara din 1922, fiind ales deputat de Hunedoara, în mai multe legislaturi, până în 1938. Neavând copii, în acestă calitate, și-a manifestat împreună cu soția Alexandrina Carmen Ciucurescu, cu mare dăruire și simț patriotic, caracterul de filantrop și ctitor de biserici în întregul ținut: a sprijinit populația urbană și rurală cu subvenții, a acordat ajutoare și a facilitat burse pentru tineri și s-a implicat în edificarea unor dotări sociale, culturale și de învățământ în mediul rural și urban. La Hunedoara, a inițiat construirea unui nou palat administrativ (Primăria), în stil neoromânesc, inaugurat în 1937. Din seria celor unsprezece ctitorii cea mai de seamă este Catedrala Ortodoxă din Hunedoara. După 1948 a fost considerat dușman al poporului, a fost arestat în 1950, anchetat până în 1952 și condamnat la 25 ani de temniță grea, cu confiscarea averii, fiind acuzat de crimă de înaltă trădare, și la 12 ani de închisoare corecțională, fiind acuzat de transfer de devize. A murit, bolnav, în 1962, la Spitalul Penitenciar Văcărești. Nu a beneficiat de un mormânt, dar este comemorat într-o capelă laterală din Catedrala pe care a clădit-o. Vezi Simpozionul „IN MEMORIAM Constantin Bursan”, 22 mai 2007, Galeria de Arte din Hunedoara, organizat de Primăria Municipiului Hunedoara, Asociația „Iancu de Hunedoara” și Biblioteca Municipală.



Astfel, demersurile pentru edificarea lăcașului de cult au început în 1936, când Constantin Bursan a expus Consiliului Parohial dorința de a ridica, pe cheltuială proprie, o biserică nouă, solicitând în acest scop un teren. În această situație, Primăria a pus la dispoziție un amplasament valoros, chiar în mijlocul pieței din centrul vechi al orașului, în locul unei fântâni, care astăzi nu mai există. Conjunctura a făcut ca între timp să moară Simion Chirca, mare proprietar hunedorean, reprezentant de seamă al comunității românești locale, fondatorul Fundației „Simion și Sofia Chirca din Hunedoara". În urma decesului său, întreaga avere imobilă și parte din cea mobilă reveneau Fundației, ce urma să fie administrată de Consiliul Protopopesc Ortodox Român din Hunedoara. Așadar, la insistențele lui Constantin Bursan, s-a decis demolarea sediului Fundației și achiziționarea unui imobil vecin, pentru a oferi noii catedrale un amplasament adecvat, ferit de aglomerația pieței, care, în plus, nu avea să fie astfel micșorată considerabil de un edificiu monumental.

Implicarea personală a lui Bursan a făcut ca la 18 mai 1940 să fie pusă piatra de temelie a bisericii cu hramul „Sfinții Împărați Constantin și Elena", cu binecuvântarea Mitropolitului Ardealului Nicolae Bălan, asistat de protopopul Nicolae Suciu.

Proiectul a fost realizat de arhitectul Dimitrie Ionescu-Berechet (1896-1969), reprezentant de seamă a stilului neoromânesc, cel care a deținut titlul de Arhitect-șef al Patriarhiei Române (1930-1963) și care, în această funcție, a fost promotorul construirii a sute de biserici, chiar și în perioada dificilă de după cel de Al Doilea Război Mondial.

Lucrările de construire și finisare, inclusiv pictura, s-au desfășurat până în 1942[1], edificiul fiind dat în folosință, în condițiile grele ale Războiului.

Momentul îndelung așteptat al sfințirii s-a făcut, abia pe 14 octombrie 1947, de „Sfânta Parascheva" (alăturată astfel hramului), slujba fiind săvârșită de către Mitropolitul Ardealului Nicolae Bălan, asistat de peste douăzeci de preoți, în prezența reprezentantului Guvernului condus de Petru Groza, reprezentantului Ministerului Cultelor, a ctitorului, a autorităților și personalităților locale și a unui numeros public. A fost pentru ultima dată când Constantin Bursan s-a aflat în ctitoria sa.

---

[1] Executarea lucrărilor de construire a fost atribuită firmei „Antrepriza Inginer Emil Prager" din București.



Din punct de vedere arhitectural, Catedrala din Hunedoara reprezintă o mare izbândă, prin proporții, unitatea stilistică și puternicul caracter identitar național, rezultate ca sinteză a modelelor vechilor biserici domnești din Țara Românească și a motivelor arhitecturii brâncovenești, alăturate elementelor specifice tradiției bizantine, într-o spectaculosă actualitate a discursului artistic. Planimetric s-a folosit tipologia cruce greacă înscrisă (percepută din interior sub formă de cruce grecă cu brațele libere), prevăzută cu un pronaos scurt, dar bine marcat volumetric, și cu un exonartex consistent, sub forma unui pridvor deschis, care îmbrățișează aparent și fațadele laterale ale edificiului. Caracterul monumental este conferit de soclul înalt, ce a permis o distribuție generoasă a treptelor, dar și de materialele de calitate excepțională folosite la finisaje (paramentul din piatră de Banpotoc, pardoselile din marmură de Alun, ornamentele sculpturale executate în piatră). Deși nu este o construcție grandioasă prin dimensiuni, biserica se bucură de o compoziție bine echilibrată, cu detalii armonioase, la scara umană. În decorarea exteriorului se remarcă marile mozaicuri realizate de artistele Nina Arbore și Milița Petrașcu.

Interiorul se bucură de o geometrie a spațiului redusă la esențe, fapt ce îi conferă un caracter medieval, aproape mistic, raportat inclusiv la relația turlei centrale cu naosul. Acest caracter este susținut de lumina filtrată, bine dozată prin traforurile exterioare, dar și de farmecul picturii realizate de maestrul Ștefan Constantinescu. Biserica a fost înzestrată, încă de la început, cu obiecte de cult de mare valoare, piese de mobilier și elemente de lemnărie și feronerie lucrate artistic, bine închegate în atmosfera interiorului. Impresionează iconostasul din beton decorat cu marmure străine, foiță de argint și prevăzut cu coloane din onix.

Biserica-catedrală Ortodoxă din Hunedoara, mărturie a dăruirii patriotice a ctitorului Constantin Bursan, este o capodoperă a stilului neoromânesc, reunind, într-o formulă excepțională (prin calitatea materialelor, finisajelor și detaliilor), laitmotive consacrate în creația de până atunci a lui Dimitrie Ionescu-Berechet. Edificiul reprezintă o compoziție unicat, cu valoare de sinteză artistică modernă. Analizând opera arhitectului, observăm că imaginea Catedralei din Hunedoara este definitorie, de fapt, pentru concepția lui Dimitrie Ionescu-Berechet despre arhitectura bisericii ortodoxe moderne. Aceasta a constituit una din sursele de inspirație compozițională, dar și stilistică, pentru zecile și zecile de biserici pe care le-a proiectat în prolifica sa carieră.



HUNEDOARA

The great dream of the Romanians from Hunedoara, to have a church-cathedral in their city, that should reflect the status of the Orthodox Protopresbyterate, which, by now, had consolidated its tradition, as well as the numerical superiority of their confession, which was a historical fact, would be materialised during the interwar period, due to the perseverance and dedication of an important liberal politician and philanthropist – Constantin Bursan[1].

[1] Constantin Bursan was born in 1888, in Giurgiu, he studied in Iași and Bucharest and was trained in law and economy in Brussels. Returning to Romania, he became a prosperous business man, activating in oil and commerce. He was an outstanding member of the National Liberal Party, president of the N.L.P. Hunedoara since 1922, being elected as a deputy of Hunedoara, several times, until 1938. Having no children, he devoted his life, alongside his wife, Alexandrina Carmen Ciucurescu, with great dedication and patriotic spirit, to philanthropy and church foundation allover the county: he supported financially the urban and rural population, he granted scholarships to young people and he was involved in the building of social, cultural and educational facilities in rural, as well as urban areas. In Hunedoara, he initiated the construction of a new administrative palace (the Town-hall), designed in a Neo-Romanian style, inaugurated in 1937. From the series of eleven religious edifices that he had financed, the most significant one is the Orthodox Cathedral of Hunedoara. After 1948 he was considered to be an enemy of the people, he was arrested in 1950, investigated until 1952 and sentenced to 25 years of prison, while his properties were confiscated, being charged of high treason, and to 12 years of correctional prison, being charged with transfer of foreign currency checks. Being ill, he died in 1962, in the Văcărești Penitentiary Hospital. He did not have a grave; however, he is being commemorated in a side chapel of the Cathedral he had build. See "the IN MEMORIAM Constantin Bursan" Symposium, 22nd of May 2007, the Art Galleries of Hunedoara, organised by the Town-hall of Hunedoara, the "Iancu de Hunedoara" Association and the Municipal Library.



Thus, the endeavours to erect a religious edifice started in 1936, when Constantin Bursan presented in front of the Parish Council his desire to build, at his own expense, a new church. Therefore, he requested, for this purpose, a piece of land. Consequently, the Town-hall provided a valuable site, in the middle of the square, situated in the historical centre, replacing a fountain, which today no longer exists. However, in the meantime, Simion Chirca, a great landowner from Hunedoara and an outstanding member of the local Romanian community, the founder of "the Simion and Sofia Chirca of Hunedoara" Foundation, died. Following his death, his entire immovable property and part of his movable one, passed to the Foundation, which was to be administered by the Orthodox Romanian Protopresbyterial Council of Hunedoara. Thus, as Constantin Bursan insisted, it was decided that the Foundation's headquarters should be demolished and also that a neighbouring building should be purchased so that the new cathedral should be provided with a more suitable site, away from the buzzing square, which thus would not have to be considerably diminished by a monumental edifice.

The personal involvement of Bursan made it possible that on the 18th of May 1940 the foundation stone of the church, dedicated to "Saints Constantine and Helena", should be laid, with the blessing of the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan, assisted by the protopope Nicolae Suciu.

The design was signed by architect Dimitrie Ionescu-Berechet (1896-1969), an outstanding representative of the Neo-Romanian style, the one who was endowed with the title of Chief-Architect of the Romanian Patriarchate (1930-1963) and who, in this position, was the promoter of the construction of hundreds of churches, even during the difficult times that followed World War II.

The construction and finishings, including the painting, lasted until 1942[1], the edifice being opened to the public during the harsh times of the War.

The much awaited moment of the consecration took place only on the 14th of October 1947, the day of "Saint Paraskeva" (therefore the church was dedicated to her, as well), the ceremony

[1] The execution of the construction works was entrusted to the contractor company, owned by Emil Prager, from Bucharest.



being performed by the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan, assisted by twenty priests, in the presence of the representative of the Government led by Petru Groza, of the representative of the Ministry of Religions, of the founder and of local authorities and personalities, as well as a large audience. It was the last time that Constantin Bursan entered inside his church.

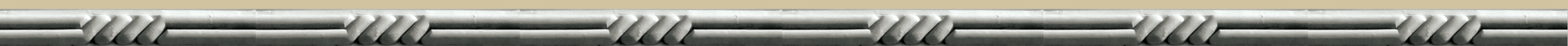
From an architectural point of view, the Cathedral of Hunedoara represents a great accomplishment, due to its proportions, stylistic unity and a strong national identitary character, the results of a synthesis of the patterns of the old princely churches of Wallachia and the motifs of Brancovan architecture, joining elements specific of Byzantine traditions, brought into the spectacular contemporaneity of the artistic discourse. The cross-in-square type of layout was used (perceived from the interior as a Greek-cross plan), provided with a short but well-marked pronaos, and with a consistent exonarthex, in the shape of an open porch, that apparently embraces the side façades of the edifice. Its monumental character is provided by a high base, which allowed a generous distribution of the stairs, as well as by the exceptional quality of the materials used for the finishings (the stone cladding is made of Banpotoc stone, the floors are of Alun marble, the sculpted ornaments are made of stone). Although it is not a grandiose building by size, the church enjoys a well-balanced composition with harmonious details, on a human scale. The decoration of the exterior features grand mosaics realised by the artists Nina Arbore and Miliţa Petraşcu.

The interior benefits from a spacial geometry reduced to its essence, a fact that endows it with a medieval-like, almost mystical character, which also describes the relationship of the main tower with the naos. This character is supported by the filtered, well-dosed light that comes through the exterior carved panels as well as by the charm of the paintings created by Ștefan Constantinescu. From the beginning, the church was furnished with high-value religious objects, highly-skilled furniture, woodwork, and metalwork, well integrated with the atmosphere of the interior. The concrete iconostasis, decorated with foreign marbles, silver, and provided with onyx columns is impressive.





The Orthodox church-cathedral of Hunedoara, a testimony of the patriotic dedication of its founder, Constantin Bursan, is a masterpiece of the Neo-Romanian style, uniting, in an exceptional manner (through the quality of the materials, finishings, and details), artistic patterns of Dimitrie Ionescu-Berechet, that were by then well established. The edifice represents a unique composition, with the value of a modern artistic synthesis. Analysing the work of the architect, one notices that the image of the Cathedral of Hunedoara is actually defining for Dimitrie Ionescu-Berechet's idea of modern Orthodox religious architecture. This church became one of the architect's inspiration sources, from a compositional viewpoint, as well as of stylistic principles, for the dozens and dozens of churches that were to be designed throughout his prolific career.





Orăștie

Realitățile Marii Uniri au deschis noi orizonturi românilor ortodocși din Orăștie care reprezentau detașat majoritatea populației orașului. Afirmarea comunității locale s-a produs încă de la începutul secolului al XX-lea, iar ideea construirii unei catedrale a prins contur imediat după terminarea Primului Război Mondial. Entuziasmul românilor a fost accentuat și de dezvelirea, în noiembrie 1929, a impresionantului monument, integrând statuia în bronz a Regelui Ferdinand, realizat de sculptorul bucureștean Vasile Ionescu-Varo[1], în Piața Regina Maria din Orăștie, flancat de două tunuri militare. Evenimentul a prilejuit mari festivități dedicate „românismului" în prezența Familiei Regale, a Primului-ministru și a unor înalți demnitari.

Strângerea fondurilor necesare realizării unei catedrale a permis ca, la începutul anilor 1930 să fie întreprinse demersurile pregătitoare, prin grija protopopului Ioan Moța. Amplasamentul

[1] În presa timpului s-a consemnat că Regele Ferdinand a pozat însuși pentru realizarea sculpturii, încă din anul 1926. Din acest motiv s-a speculat că era o reprezentare firească, „vie", a suveranului. La realizarea monumentului în Orăștie s-a lucrat timp de doi ani. În prezent monumentul nu mai există, iar statuia s-a pierdut.



oferit de Primărie era în centrul orașului, tot în Piața Regina Maria, care primea astfel un pregnant caracter național.

Proiectul a fost realizat de arhitectul George Cristinel, care a conceput o biserică cu caracter unicat în arhitectura ecleziastică românească – respectând canonul impus de tradiția bisericilor ortodoxe, integrând forme pure specifice bizantinismului și elemente recognoscibile ale stilului neoromânesc, dar și elemente inedite într-o perspectivă istoristă, făcând apel la cadrul arhitectural vechi, specific Transilvaniei (aspecte ale arhitecturii medievale și renascentiste). Toate detaliile poartă amprenta personală a arhitectului (lemnărie și feronerie, elemente sculpturale, ornamente aplicate sau integrate, cromatică, texturi, finisaje, compoziții și geometrii formale) și reflectă capacitatea lui de sinteză, printr-o viziune modernă, evocând rafinamente ale Art Décoului, și, totodată, marca stilului său, unic, inconfundabil, care l-a consacrat.

Piatra de temelie a Catedralei purtând hramul „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil" a fost așezată în vara anului 1936, de Arhiereul Teodor Scorobeț, reprezentând pe Mitropolitul Ardealului, alături de edilii orașului și o serie de personalități. Lucrările de construire, finisare și dotare au durat până în anul 1943, fiind depășite toate dificultățile materiale care au intervenit pe parcurs[1]. Ceremonialul de sfințirea a avut loc pe 2 septembrie 1945, fiind înfăptuit de către Mitropolitul Ardealului Nicolae Bălan asistat de un sobor de treizeci și doi de preoți, în fața unei public impresionant. De față au fost oficialități locale și din capitală, în frunte cu Primul-ministru Petru Groza.

Concepția volumetrică a Catedralei reflectă sintetic tipologia planimetrică de cruce greacă cu brațe libere, dar scurte, cu pronaos atrofiat și pridvor. Volumetria puternic geometrizată, pune în evidență forme primare specific bizantine și accentuează elementele de plastică inserate punctual, de mici dimensiuni, dar și sub forma unor cartușe consistente, prezentând ample mezzoreliefuri cu motive bizantine consacrate. Pridvorul deschis pare un citat din arhitectura brâncovenească; este elementul care introduce scară umană ansamblului, dealtfel, monumental. Sunt interesante schimbările de scară produse de ridicarea bisericii propriu-zise pe un postament

[1] Executarea lucrărilor de construire a fost atribuită firmei „Întreprinderile generale tehnice Tiberiu Eremia" din București.

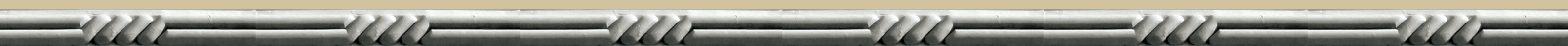


consistent și de utilizarea soclului înalt, tratat cu diamante. Cupola și raportarea ei la ansamblu face trimiteri la experiențele arhitecturale bizantine din ciclul constantinopolitan. Asimetria produsă de unicul turn-campanilă (tratat într-o viziune specifică bisericilor medievale occidentale), poziționat în stânga intrării, introduce dinamică unui ansamblu tectonic care, prin greutate și robustețe, ar fi mai degrabă static.

Interiorul impresionează prin naosul vast; la acest lucru contribuie și utilizarea tribunelor. În atmosfera întunecoasă, mistică, se deslușesc detaliile unui decor opulent, de factură bizantină, cu o coerență stilistică impresionantă. Elementele poleite înclină spre fast. Pictura murală este opera celebrului pictor Dimitrie Belizarie, din București. Iconostasul, marele candelabru și stranele au fost realizate de meșterul sculptor Anghel Dima, tot din București.

Prin fiecare element adăugat compoziției volumetrice simple s-a mizat, de fapt, pe o dramatizare a ambianței arhitecturale care permite accesul la actul religios în sine, începând cu intrarea și continuând cu parcursul spre iconostas. Este o genială punere în operă a sentimentului creștinului ortodox care se îndreaptă spre biserică – un act revelator al dezvăluirii ritualului redus la esențele spațiului arhitectural.

Acestea fiind spuse, Catedrala din Orăștie reprezintă, detașat, nu numai una dintre cele mai spectaculoase biserici naționale, simbol al Marii Uniri, ci, mai ales, una dintre capodoperele arhitecturii românești de pe parcursul secolului al XX-lea – un monument de artă religioasă în stil neoromânesc, care reflectă gândirea savantă și viziunea creatorului ei.




IOAN

ORĂȘTIE

The realities of the Great Union opened new horizons for the Orthodox Romanians in Orăștie, who were by far the vast majority of the town's population. The affirmation of the local community took place as early as the beginning of the 20th century, while the idea of building a cathedral emerged immediately after the end of World War I. The enthusiasm of the Romanians was emphasised by the unveiling of the impressive monument that integrated the bronze statue of King Ferdinand, realised by Vasile Ionescu-Varo[1], a sculptor from Bucharest, in November 1929, and placed in the Queen Marie Square, in Orăștie. The statue was flanked by two military cannons. The event brought about great festivities dedicated to "Romanianism", that took place in the presence of the Royal Family, of the Prime-Minister, and various senior dignitaries.

[1] In the newspapers of the time it was noted that King Ferdinand himself posed for the sculpture, as early as 1926. This is why it was speculated that it was a natural, "alive", representation of the sovereign. The work on the monument in Orăștie lasted two years. Today, the monument no longer exists, while the statue is lost.



The raising of the necessary funds for the building of a cathedral, allowed the first steps to be taken, at the beginning of the 1930s, through the efforts of the protopope Ioan Moța. The site offered by the Town-hall was located in the historic centre, in the Queen Marie Square, as well, which thus was endowed with a significant national character.

The design was signed by architect George Cristinel, who conceived a truly unique church, in the context of Romanian religious architecture – however, respecting the canon of the Orthodox church tradition, integrating pure forms, specific to Byzantine architecture, identitary elements of Neo-Romanian architecture, as well as unique elements, seen from a historicist perspective, making use of the old architectural landscape of Transylvania (aspects regarding medieval and Renaissance architecture). All the details bear the personal touch of the architect (the woodwork and metalwork, sculptural elements, applied or integrated decorations, chromatic scale, textures, finishings, composition and geometry) and reflect his capacity to synthesise, through a modern perspective, evoking Art Déco refinements, at the same time, allowing his unique, unmistakable style, which made him famous, to surface.

The foundation stone of the Cathedral, dedicated to "Saints Michael and Gabriel", was laid in the summer of 1936, by the Archiereus Teodor Scorobeţ, who represented the Metropolitan of Transylvania, alongside the town's leaders and various personalities. The construction, finishing and furnishing works lasted until 1943, all material difficulties which were met along the way, being overcome[1]. The consecration ceremony took place on the 2nd of September 1945, being performed by the Metropolitan of Transylvania Nicolae Bălan, assisted by a group of thirty two priests, in front of an impressive audience. Various officials from Orăștie and from the capital were present, headed by Prime-Minister Petru Groza.

The volumetric composition of the Cathedral synthetically reflects a Greek-cross plan, with short aisles and an atrophied pronaos and porch. The highly geometric volume emphasises the specific Byzantine primary shapes, while highlighting small, precisely inserted decorative

[1] The execution of the construction works was entrusted to the famous contractor company, owned by Tiberiu Eremia, from Bucharest.


TAXI

elements, as well as ones enclosed in consistent frames, displaying ample mid-reliefs of well-known Byzantine motifs. The open porch seems to be an architectural quote from Brancovan architecture; it is the element that makes to transition to the human scale of an otherwise monumental edifice. The changing of scales, due to the lifting of the church upon a sizeable base and to the use of a high diamond faced plinth, is rather interesting. The large cupola and its relation with the ensemble echoes Byzantine architectural experiences originating in Constantinople. The asymmetry created by the single bell-tower (conceived in a manner specific to medieval Western churches), placed to the left of the entrance, induces dynamics to an otherwise tectonic ensemble, which, due to its weight and robustness, would be rather static.

The interior impresses through its vast naos; the use of tribunes is also an enhancing factor. Inside this dark, mystic atmosphere, one can make out the details of an extravagant Byzantine-like decor, of an impressive stylistic coherence. The gilded elements lean towards grandeur. The mural painting is the work of the famous painter Dimitrie Belizarie, from Bucharest. The iconostasis, the great chandelier, and the stalls were created by the sculptor Anghel Dima, also from Bucharest.

With every element added to the simple volumetric composition, the architectural ambience becomes even more dramatic, allowing the access to the religious act itself, beginning with the entrance and moving on with the path towards the iconostasis. It is a brilliant materialisation of the Orthodox Christian believer heading towards the church – a revealing act of the unveiling of a ritual reduced to the essence of architectural space.

Finally, the Cathedral of Orăștie represents, by far, not only one of the most spectacular national churches, symbol of the Great Union, but, more importantly, one of the masterpieces of Romanian architecture of the 20^{th} century – a monument of religious art in a Neo-Romanian style, that reflects the educated mind and the vision of its creator.





TIMIȘOARA

Construcția unei catedrale ortodoxe în Timișoara a fost mult așteptată și dorită. Odată cu eliberarea Timișoarei la 3 august 1919 de către Armata Română și introducerea administrației românești s-a reînnodat firul întrerupt al tradiției ortodoxe pe teritoriul Banatului. Astfel, curând după Unire, s-a reînființat vechea parohie din Cetate, ridicată apoi, prin Decret regal, în 1939 la rang de episcopie și, ulterior, în 1947 la rang de arhiepiscopie, respectiv, câteva luni mai târziu, la rang de mitropolie. Practic, împlinirea visului Bisericii Ortodoxe Române din Banat și a cerințelor românilor bănățeni s-a materializat prin construirea ultimei catedrale arhiepiscopale și regale pe teritoriul României Mari, în timpul domniei Regelui Mihai I.

Deși ideea zidirii Catedralei a fost inițiată la câțiva ani după Unire, piatra de temelie nu s-a putut așeza, însă, din lipsă de fonduri, până abia în anul 1936, de către Episcopul Aradului Andrei Magieru. Au fost necesari zece ani pentru finalizarea lucrărilor. Amplasamentul donat de Primărie, situat la intersecția unor artere importante ale orașului, a permis realizarea unei axe



monumentale în centrul istoric, prin dialogul cu clădirea Operei Naționale Române[1]. Elementul intermediar al acestui dialog este statuia Lupoaicei, simbolul latinității, inaugurată în 1926, așezată pe o coloană, la o înălțime considerabilă (circa 5 m)[2].

În urma unui concurs de arhitectură, proiectul Catedralei a fost realizat de arhitectul Ion D. Traianescu (Trajanescu, 1875-1964), care a creat un edificiu cu dimensiuni monumentale, cu o capacitate de aproximativ 5000 de credincioși. Sfințirea edificiului de cult, purtând hramul „Trei Ierarhi", s-a săvârșit în anul 1946, la 6 octombrie, de însuși Patriarhul Nicodim Munteanu, asistat de înalți reprezentanți ai Mitropoliei Ardealului, în prezența Regelui Mihai I, însoțit de Primul-ministru Petru Groza, în fața unui numeros public.

Arhitectul a imaginat niște asocieri formale mai puțin obișnuite în epocă, utilizând un joc de culori foarte expresiv, mai ales prin folosirea cărămizii aparente, a țiglelor smălțuite și a elementelor de ceramică glazurată. Originală conceptual, construcția trimite spre epoci istorice îndepărtate, urmând modelele consacrate ale arhitecturii muntenești întâlnite la biserica Mănăstirii Cozia ctitorie a lui Mircea cel Bătrân, la biserica Mănăstirii Cobia ctitorie a Cantacuzinilor sau la biserica nouă a Mănăstirii Sinaia reclădită sub domnia Regelui Carol I. Analizând silueta, considerăm ca posibile surse și biserica Manăstirii Prislop din Țara Hațegului sau chiar biserica Mănăstirii Putna a lui Ștefan cel Mare. De asemenea, în registrul compozițional, se observă prezența secvențelor tipice arhitecturii neoromânești derivate din arhitectura culelor, dar sintetizate într-o manieră inedită. Mesajul artistic, deși sobru, datorită

---

[1] În perioada 1923-1928, clădirea vechiului teatru timișorean proiectată de firma arhitecților vienezi Ferdinand Fellner și Hermann Helmer și construită între 1871-1875, puternic avariată de două incendii (în 1882 și 1920), fusese remodelată (mai ales sala) și refațadizată (parțial) în stil neoromânesc, urmând un proiect semnat de arhitectul Duiliu Marcu (1885-1966). Din 1946 clădirea adăpostește și Opera Națională Română din Timișoara, înființată tot prin Decret regal. Situate față în față, Opera și Catedrala au devenit, în timp, reperele identitare ale orașului, clădiri simbol ale regalității și ale libertății câștigate sângeros, prin Revoluția anticomunistă din 1989.

[2] Statuia este o copie a *lupei capitoline* și a fost dăruită Timișoarei de către municipalitatea Romei.



cromaticii pământii, înclină, totuși, spre fast și grandoare exuberantă, în special prin cele unsprezece turle și turnulețe decorate și jocul de volume introdus de acestea, prin raportarea în înălțime, a unora față de celelalte (până la înălțimea de circa 90 m a turlei centrale). Această compoziție eterogenă dar echilibrată vorbește exact despre crearea edificiului național, afirmarea tradiției acolo unde ea nu exista ori fusese întreruptă, subliniind importanța acordată actului Unirii, ca experiență istorică națională.

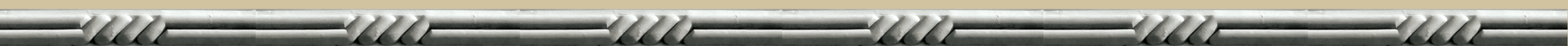
Caracterul monumental este subliniat de supraînălțarea bisericii propriu-zise peste un subasment general, destinat spațiilor tehnice, muzeului mitropolitan și, în zona altarului, criptei mitropolitane. Planimetria de tip cruce greacă înscrisă, cu deschideri uriașe, precedată de un pronaos de mari dimensiuni și de un exonartex creează imaginea unui spațiu interior incomensurabil. Rafinamentul cromaticii interioare, calitatea finisajelor și a execuției conferă o mare prețiozitate ambianței arhitecturale, care se accentuează dramatic în drumul parcurs spre iconostas. La aceasta contribuie, desigur, și pictura realizată de Anastase Demian[1]. Atmosfera este întregită și de lumina filtrată, care pătrunde parcimonios, în culori calde, prin golurile înguste și foarte înalte. Efectul este maxim la tamburul cupolei turlei centrale, care privită din interior, pare că se dematerializează, iar calota cu Iisus Pantocrator „plutește" aparent, într-un mod aproape nefiresc. Din punct de vedere tehnic, construcția reprezinta și o reușită a tehnicii betonului armat.

Catedrala Mitropolitană din Timișoara, o creație unică[2] în arhitectura românească interbelică, recognoscibilă prin eclectismului formal și fuziunea stilistică insolită, filon al tradiției ortodoxe

[1] Datorită izbucnirii celui de-Al Doilea Război Mondial, pictura nu a putut fi terminată până la momentul sfințirii; acest proces a durat până spre sfârșitul anilor 1950.
[2] În acest sens, alături de Catedrala Mitropolitană din Timișoara vezi și Biserica Belvedere din București, construită între anii 1934 și 1940, după un proiect semnat tot de arhitectul Ion D. Traianescu, având o compoziție foarte similară, dar la o scară mai redusă, ambele consemnate de Grigore Ionescu într-o suită de „opere de arhitectură foarte rare". Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor* (București: Editura Academiei R.S.R, 1982), p. 580.



românești în Banat și simbol al rezistenței anticomuniste, rămâne, până astăzi, o adevărată catedrală a regalității, deoarece aici, Regele Mihai I, ultimul Suveran al României Mari, a revenit adesea, iar timișorenii, ei înșiși „eliberatori” ai României, organizează Te-Deumuri sau slujbe de pomenire la toate sărbătorile și comemorările regale.





TIMIȘOARA

The construction of an Orthodox cathedral in Timișoara was long awaited and longed for. Once Timișoara was liberated by the Romanian Army, on the 3rd of August 1919, and the Romanian administration was instituted, the broken thread of Orthodox tradition in Banat was mended. Thus, soon after the Great Union, the old parish of the Citadel was reinstated, and afterwards, through Royal Decree, in 1939, it was transformed into a episcopate and, then, in 1947 into an archdiocese, and several months later into a metropolitanate. Practically, the dream of the Romanian Orthodox Church of Banat and of the Romanians in Banat came to life as the last archiepiscopal and royal Cathedral was built on the territory of Greater Romania, during the reign of King Michael I.

Although the idea of erecting the cathedral was initiated only a few years after the Great Union, the foundation stone could not be laid, due to lack of funds, until 1936. Finally the construction was started by the Bishop of Arad, Andrei Magieru. It took ten years to finish the





edifice. The site donated by the City-hall, situated at the crossroad of major boulevards, allowed the realisation of a monumental axis in the historical part of the town. Thus a dialogue was established with the building of the Romanian National Opera[1]. The piece which articulates this path is the statue of the Capitoline Wolf, the symbol of Latinity, inaugurated in 1926, placed on a column, at a considerable height (circa 5m)[2].

Following an architectural competition, the layout of the Cathedral was realised by architect Ion D. Traianescu (Trajanescu, 1875-1964), who created an edifice of monumental dimensions, with a capacity of approximately 5000 people. The consecration was held in 1946, on the 6th of October, by the Patriarch Nicodim Munteanu himself, who was assisted by senior representatives of the Metropolitanate of Transylvania, in the presence of King Michael I, accompanied by Prime-Minister Petru Groza, and a large audience. The Cathedral was dedicated to "the Three Holy Hierarchs".

The architect envisaged various associations, which were rather unusual for that time, making use of expressive colours, especially by employing brick cladding, glazed roof tiles and glazed ceramic elements. Unique from a conceptual point of view, the building relates to remote historical periods, basing itself on well known architectural models of Greater Wallachia, seen in the Church of Cozia Monastery, founded by Mircea the Elder, in the Church of Cobia Monastery, founded by Cantacuzino family or in the new church of the Sinaia Monastery, rebuilt during the reign of King Carol I. Analysing its silhouette, the Church of Prislop Monastery, in Țara

---

[1] Between 1923-1928, the building of the old theatre in Timișoara, designed by the firm of the Viennese architects, Ferdinand Fellner and Hermann Helmer, and built between 1871-1875, badly damaged by two fires (in 1882 and 1920), was remodelled (especially the auditorium) and the façade was (partly) redone in a Neo-Romanian style, based on a project by architect Duiliu Marcu (1885-1966). Starting with 1946 the building hosts the Romanian National Opera of Timișoara, as well, founded also through a Royal Decree. As they were facing each other, the Opera and the Cathedral became, in time, the identitary landmarks of the city, symbols of the royalty and of the freedom gained through bloodshed, during the Anticommunist Revolution of 1989.

[2] The statue is a copy of *the Capitoline wolf* and it was given to Timişoara as a gift by the Municipality of Rome.



Hațegului, or even the Church of Putna Monastery, founded by Stephen the Great, could be other sources of inspiration. Moreover, its compositional vocabulary displays the presence of sequences specific of Neo-Romanian architecture, derived from the architecture of *cule*, however synthesised in a unique manner. The artistic message, although sober, due to the earth tones which were used, bends towards exuberant grandeur, especially because of the eleven decorated towers and turrets and the play of their volumes and also because of the associations related to their heights (up to about 90 m – the height of the main tower). This heterogenous yet balanced composition is relevant in the context of the creation of this national edifice, asserting tradition in a place where it did not exist or it was broken, underlining the importance of the act of the Great Union, seen as a national historical experience.

Its monumental character is emphasised by the fact that the actual church is lifted upon a base, which hostes technical spaces, the metropolitan museum and, underneath the altar, the metropolitan crypt. The cross-in-square plan, of huge proportions, is preceded by a large pronaos and by an exonarthex, thus creating the image of an incommensurable interior space. The refinement of the interior colouring, the quality of the finishings and the craftsmanship give the architectural ambiance a great preciousness, which is dramatically emphasised as one proceeds towards the iconostasis. Of course, the painting realised by Anastase Demian plays a huge role in this[1]. The atmosphere is rounded off by the warm-coloured filtered light that comes through the narrow and very tall openings. The effect reaches a climax in the case of the drum of the central tower dome, which, seen from the inside, seems to dematerialise, while the cupola of the Pantocrator gives the impression of floating, in an almost unnatural manner. From a technical point of view, the building is a success of the reinforced concrete technique, as well.

[1] Due to the outbreak of World War II, the painting could not be finished for the consecration; the process lasted until the late 1950s.



The Metropolitan Cathedral is a unique creation[1] in Romanian interwar architecture, recognisable due to its formal eclecticism and uncanny stylistic fusion, a pillar of the Romanian Orthodox tradition in Banat and a symbol of anticommunist resistance, being, even today, a true royal cathedral. This is because King Michael I, the last Sovereign of Greater Romania, often returned here, and the citizens of Timișoara, being themselves "liberators" of Romania, organise Te-Deums or memorial services with the occasion of various feasts and royal commemorations.

[1] In this regard, alongside the Metropolitan Cathedral of Timișoara, see also the Belvedere Church, in Bucharest, built between 1934 and 1940, also based on a design by architect Ion D. Traianescu, with a very similar composition, but on a much smaller scale, both being documented by Grigore Ionescu as part of a series of "very rare architectural projects". Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor* (Bucharest: Editura Academiei R.S.R, 1982), p. 580.



TÂRNĂVENI

Dezideratul românilor ortodocși de a reîntemeia o parohie în Diciosânmărtin (denumirea orașului Târnăveni, din județul Târnava Mică, în timpul Regatului României) s-a împlinit, după Marea Unire, în 1921, după aproape o sută de ani. Contextul politic de atunci a permis ca, la scurt timp, să fie sfințită Biserica „Sfântul Mare Mucenic Gheorghe”, chiar pe bulevardul principal, reprezentând centrul istoric al orașului. Cu toate acestea, biserica, construită în stil neobrâncovenesc, fiind de mici dimensiuni, nu întrunea necesitățile comunității românești locale, în creștere. Întemeierea Protopopiatul Ortodox de Târnăveni în 1927[1] a marcat începerea demersurilor pentru construirea unui edificiu impunător – o mare biserică care să evoce actul istoric al Unirii. Eforturile întreprinse de credincioșii ortodocși din Târnăveni pentru edificarea unei Catedrale protopopești aveau să se împlinească, însă, după mai bine de zece de ani.

[1] Istoria Protopopiatului Ortodox Târnăveni este una scurtă, fiind închis de regimul comunist în anul 1956 și redeschis, după Revoluția anticomunistă, abia în 1994.



Astfel, în 1937, la unsprezece ani după strămutarea reședinței de județ la Blaj, s-a pus piatra de temelie a bisericii cu hramul „Sfânta Treime”, urmând planurile realizate de arhitectul Zaharie Boilă. Lucrările de construire au înaintat greu datorită dificultăților financiare și, mai ales, apropierii celui de-Al Doilea Război Mondial. Prin urmare, în 1947 edificiul era finalizat parțial, lipsind marea cupolă centrală, care a fost realizată, zece ani mai târziu, în 1957. Executarea lucrărilor de instalații, tencuirea interiorului și a exteriorului și dotarea edificiului au durat până în 1968. Mult așteptatul ceremonialul de sfințire s-a înfăptuit, cu mare solemnitate, în 24 octombrie 1971, de către Mitropolitul Ardealului Nicolae Mladin însoțit de un sobor de preoți, în prezența unui public numeros. Cu toate acestea, pictarea interiorului s-a realizat ulterior, la începutul anilor 1980, de către artista Virginia Videa.

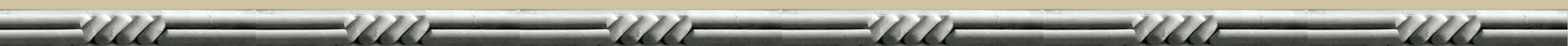
Catedrala beneficiază de un amplasament valoros, de asemenea, central, fiind situată, la capătul opus față de cealaltă biserică ortodoxă, pe același bulevard principal. Astăzi, acest loc pare ușor bizar, în mare parte, datorită lipsei unor amenajări consistente, a învecinării cu niște blocuri socialiste, tip lamă, dar și a modului de desfășurare a circulației rutiere.

Din punct de vedere arhitectural, deși nu cunoaștem, din păcate, forma în care a fost proiectat inițial edificiul, remarcăm o prelucrare, mult simplificată, a motivului reprezentat de Biserica „Sfânta Sofia” din Constantinopol (prin compoziția volumetrică și conformarea cupolei), combinat cu elemente derivate din stilul neobizantin de tip grecesc (prin compoziția volumetrică și prin prezența pridvorului dispus pe trei laturi). Pe de altă parte, soluția este una interesantă, cu o viziune unică în arhitectura de gen, asupra relației edificiului cu spațiul urban, prin intermediul porticurilor continue. Planimetric, biserica preia o tipologie a planului în cruce greacă cu brațe libere, dar atrofiate, suprapusă peste cea a spațiului central cu cupolă, deși turnurile-clopotniță din fațada principală anulează aceste viziuni. La exterior, în absența unor elemente decorative precise, este pus în evidență volumul masiv, dar bine proporționat, iar atenția este direcționată



asupra cupolei de dimensiuni foarte mari. Din aceleași considerente, aceasta domină, de fapt, și spațiul interior, constituind elementul spectaculos al naosului ce apare astfel uriaș și, în mod paradoxal, inundat în lumină.

După ce s-a aflat în șantier timp de aproape o jumătate de secol, grav afectată de un puternic incendiu, petrecut în anul 1986, Catedrala „Sfânta Treime” din Târnăveni a trecut printr-un amplu proces de refacere și renovare, în perioada 2005-2011, când a fost repictată și înzestrată cu un iconostas nou, ajungând la forma în care se păstrează și în prezent.





TÂRNĂVENI

The aspiration of the Orthodox Romanians to reestablish a parish in Diciosânmărtin (the name of the town of Târnăveni, of Târnava Mică county, during the time of the Kingdom of Romania) was fulfilled, after the Great Union, in 1921, after nearly one hundred years. Shortly after, the political context of that time allowed that the Church "Saint George" should be consecrated. It was built on the main boulevard, which was, in fact, the historical centre of the town. However, the church, built in a Neo-Brancovan style, being of small dimensions, did not fulfil the necessities of the growing local Romanian community. The establishment of the Orthodox Protopresbyterate of Târnăveni, in 1927[1], marked the beginning of the endeavours to built an imposing edifice – a grand church that would evoke the historical act of the Great Union. The efforts made by the Orthodox parishioners of Târnăveni, in order to erect a Cathedral of the

[1] The history of the Orthodox Protopresbyterate of Târnăveni is a short one, as it was closed by the Communist régime in 1956, and reestablished after the Anticommunist Revolution, only in 1994.



Protopresbyterate, would be fulfilled only more than ten years later.

Thus, in 1937, eleven years after the relocation of the county seat to Blaj, the foundation stone of the church, dedicated to “the Holy Trinity”, was laid, based on a design by architect Zaharie Boilă. The construction works proceeded with difficulties, due to financial problems and especially due to the approach of World War II. Therefore, in 1947 the edifice was only partly finished; it lacked the great central dome, which was built ten years later, in 1957. The execution of the building services, the interior and exterior plastering and the furnishing of the edifice lasted until 1968. The much awaited consecration ceremonial took place on the 24th of October 1971, and it was performed by the Metropolitan of Transylvania Nicolae Mladin accompanied by a group of priests, in the presence of a large audience. However, the interior painting was done even later on, at the beginning of the 1980s, by the artist Virginia Videa.

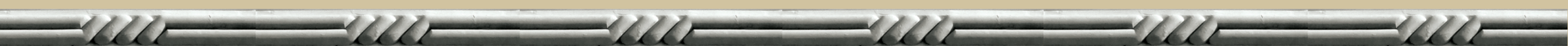
The cathedral also benefits from an advantageous site, centrally located, at the opposite end of the same main boulevard, where the other Orthodox church is located. Today, this site seems rather unusual, mostly because of the lack of a proper landscaping intention, of the vicinity of several socialist apartment buildings and of the road traffic flow.

From an architectural point of view, although the original design of the edifice is unknown, one can make out a much simplified version of the Hagia Sophia in Constantinople (due to its volumetric composition and the shape of the dome), combined with elements derived from the Greek Neo-Byzantine style (due to its overall composition and the presence of the three-sided porch). On the other hand, the solution using a continuous porch, which was adopted, was an interesting one; a unique interpretation of this building type, regarding the relation between the edifice and the surrounding urban space. The layout chosen for this church was the one of Greek-cross, however, with atrophied aisles, which was superimposed on a domed central-space plan, although the bell-towers on the main façade, alter this intention. On the exterior, in the absence


ASTRA
ASIGURĂRI
ASTRA
ASIGURĂRI

of any definite decorative elements, the massive, yet well-proportioned volume stands out, consequently the attention is directed towards the large dome. For the same reason, the dome dominates, in fact, the interior space, being the most spectacular feature of the naos, which, therefore, seems enormous and, paradoxically, flooded in light.

The construction site lasted for almost half a century; moreover, the building was severely damaged by a fierce fire, in 1986. Thus, the Cathedral of “the Holy Trinity” of Târnăveni underwent an extensive process of reconditioning and renovation, between 2005-2011, when it was repainted and furnished with a new iconostasis, which led to its current state.





AIUD

Înfăptuirea Unirii a deschis calea românilor ortodocși din Aiud în a-și edifica, pentru prima dată, o biserică în oraș. Cu toate că populația de rit ortodox era majoritară, în Aiudul interbelic, unde se afla și sediul protopopesc, nu funcționa decât o modestă capelă ortodoxă. În aceste condiții, cu eforturi considerabile, prin grija protopopului Iosif Pop, se demarează proiectul de edificare a unei catedrale în zona centrală, după cum amintește pisania: „prinos al dragostei creștinești, acest dumnezeiesc locaș de închinare, s-a înălțat – grăind peste veacuri despre vrednicia și jertfelnicia credincioșilor români ortodocși de pe aceste meleaguri."

Amplasamentul este unul cu totul special, în partea de sud-est a cetății medievale a Aiudului, datând din secolul al XIV-lea, constituind nucleul orașului istoric. Astfel, noua catedrală, poziționată pe axul nord-sud, reprezintă o prezență insolită într-un cadru arhitectural bine închegat, intrând în dialog cu bisericile istorice ale celorlalte culte: evanghelică-luterană și reformată-calvină din cetate, respectiv romano-catolică din afara cetății, spre est. Această imagine a fost surprinsă de cărțile poștale ilustrate, realizate pe tot parcursul secolului al XX-lea, în care s-a speculat poziția



dominantă a Catedralei Ortodoxe „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil”, fotografiată dinspre altar.

Lucrările au început în 1938 și au continuat, cu mare greutate, timp de mai multe decenii, până la finalizarea și dotarea completă a edificiului, la începutul anilor 1970. Astfel, darea în folosință și sfințirea s-au făcut, în 1957, înainte de finalizarea propriu-zisă a lucrărilor.

Proiectul a fost realizat de arhitectul Octavian Mihălțian[1], care, pornind de la o planimetrie de tip catolicon athonit, cu pronaos alungit, a imaginat o compoziție bine închegată, în stil neoromânesc, ca sinteză (volumetrii, detalii, ornamente) a unor modele arhetipale naționale (*e.g.* Biserica Domnească „Adormirea Maicii Domnului” din Târgoviște, Mitropolia Veche din Târgoviște și Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș), la care se adaugă elemente de artă și arhitectură brâncovenească, reinterpretate. Stilistic, analizând exteriorul, se observă similitudini cu creațiile arhitectului Iosif Victor Vlad, în special prin raportarea la Catedrala din Târgu-Mureș. Înălțat fiind pe un subasment consistent, edificiul de cult capătă un caracter monumental, deși, în realitate, nu are dimensiuni foarte mari. Cu toate că elementele decorative exterioare nu se ridică la rafinamentul prezent în cazul altor biserici contemporane, aspectul este unul unitar, consistent, prin imaginea de ansamblu. În contrast cu exteriorul, interiorul este unul spectaculos, concentrat pe detalii. Concepția spațială și dezvoltarea pe înălțime, marcată prin prezența tribunelor perimetrale, accentuează efectele de perspectivă spre altar, inclusiv prin preluarea cotei și specularea conturului capitelurilor celor patru coloane zvelte pe care sprijină turla centrală.

A doua sfințire a Catedralei Ortodoxe din Aiud a avut loc pe 27 octombrie 1974, când i s-a adăugat și hramul „Sfinții Trei Ierarhi Vasile, Grigore și Ioan”. Această ocazie a fost prilejuită de înnoirea și completarea interiorului cu mobilier lucrat în atelierele Patriarhiei Române, cu sculpturi în piatră realizate de meșterii I. Covaci și I. Haffner din Timișoara și, respectiv, cu pictura murală realizată de maestrul Eremia Profeta. Astfel, după aproape patru decenii, și această biserică-catedrală românească, amintind cu stăruință de actul Unirii, era pe deplin finalizată.

---

[1] Arhitectul Octavian Mihălțian a creat, împreună cu sculptorul Iosif Fekete Negrulea, Obeliscul „Horea, Cloșca și Crișan” din Alba-Iulia, amplasat în Cetatea Alba Carolina, pe platoul din fața Porții a III-a, inaugurat în 1937, în prezența Regelui Carol al II-lea și a Marelui Voievod de Alba-Iulia Mihai.



AIUD

The fulfilment of the Great Union opened the way, for the Orthodox Romanians of Aiud, to build, for the first time, their own church. Although the population was, in its majority, of Orthodox belief, there was only a modest Orthodox chapel during the interwar period in Aiud, in spite of the fact that it was the headquarters of the Protopresbyterate. In these circumstances, by the great care of protopope Iosif Pop, the project of edifying a cathedral in the central area of the town is initiated, as the epigraph reads: "as an offering of Christian love, this divine place of worship was erected – recording, over centuries, the diligence and sacrifice of the Orthodox Romanian believers of these lands."

The site is a special one indeed, located to the South-East of the medieval citadel of Aiud, dating from the 14th century, and being the nucleus of the historical town. Thus, the new cathedral, having a North-South orientation, is an unusual presence in an otherwise coherent architectural context, establishing a dialogue with the historical churches belonging to the other religions: Evangelical-Lutheran and Reformed-Calvinist within the citadel and Roman-Catholic



outside the citadel, to the East. This image was captured by post-cards throughout the 20th century, speculating the dominant position of the Orthodox Cathedral "Saints Michael and Gabriel", as seen from the altar.

The construction works started at the beginning of 1938 and continued, with great difficulties, for several decades, until the church was completed and furnished, in the early 1970s. However, it was consecrated and in use since 1957, long before the construction works were actually finished.

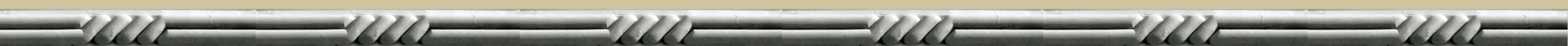
Its design was realised by architect Octavian Mihălţian[1], who, starting out with an Athonite katholikon type of plan, with an elongated pronaos, imagined a well-balanced composition, in a Neo-Romanian style, as a synthesis (volumes, details, ornaments) of national archetypal patterns (*e.g.* the Princely Church "the Assumption of the Virgin" of Târgovişte, the Old Metropolitan Cathedral of Târgovişte, and the Episcopal Church of Curtea de Argeş), to which reinterpreted elements of Brancovan art and architecture are added. When analysing the exterior from a stylistic point of view, one can make out the similarities with the creations of architect Iosif Victor Vlad, especially when considering the Cathedral of Târgu-Mureș. As it is lifted on a consistent base, the religious edifice becomes more monumental, although it is, in fact, of rather modest proportions. In spite of the fact that the exterior decorative elements do not amount to the refinement present in other contemporary churches, its aspect is unitary, consistent, due to its overall image. In contrast to the exterior, the interior is spectacular, focusing on details. Its spatial configuration and vertical composition, marked by the presence of the perimetric tribunes, emphasises the perspective effects when looking towards the altar, while also speculating the level, as well as the contour, of the capitals belonging to the four slender columns that uphold the central tower.

The second consecration of the Orthodox Cathedral of Aiud took place on the 27th of October 1974, when it was dedicated to "the Three Holy Hierarchs Basil the Great, Gregory the

[1] The architect Octavian Mihălţian created, together with sculptor Iosif Fekete Negrulea, "the Horea, Cloșca and Crișan" Obelisk in Alba-Iulia, located within the Alba Carolina Citadel, on the plateau facing the 3rd Gate, inaugurated in 1937, in the presence of King Carol II and the Great Voivode of Alba-Iulia Michael.



Theologian and John Chrysostom", as well. This ceremony celebrated the renewal and completion of the interior with furniture created by the workshops of the Romanian Patriarchate, with stone sculptures realised by I. Covaci and I. Haffner, from Timișoara, and with the mural paintings realised by Eremia Profeta. Thus, almost four decades later, this Romanian church-cathedral, also consistently reminding of the Great Union act, was fully completed.





BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- **Cărţi / Books**

Dobre, Alexandru. *Idealul unităţii naţionale în cultura română*. Bucureşti: Minerva, 1988;

Garde, Paul. *Le discours balkanique : Des mots et des homes*. Paris : Fayard, 2004;

Gauthier, Guy. *Missy : Regina României*. Trad. Andeea Popescu. Bucureşti: Humanitas, 2004 [1994];

Hobsbawm, Eric J. *Nations and Nationalism since 1780 : Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 [1990];

Hutchinson, John şi Anthony D. Smith, eds. *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press, 1996;

Ionescu, Grigore. *Istoria Arhitecturii în România*, vol. II. Bucureşti: Editura Acad. R.S.R., 1965;

Ionescu, Grigore. *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*. Bucureşti: Editura Academiei R.S.R, 1982;

Lanevschi, Gheorghe. *Aradul vremurilor de mult apuse : 1834-1914*. Cluj-Napoca: Polis, 2005;

Lupu, Mircea. *Şcoli naţionale în arhitectură*. Bucureşti: Editura Tehnică, 1977;

Machedon, Luminiţa şi Ernie Scoffham. *Romanian Modernism : The Architecture of Bucharest, 1920-1940*. Cambridge MA, London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1999;

Mandache, Diana, ed. *Regina Maria a României* : *Capitole târzii din viaţa mea : memorii redescoperite*. Cuv. înainte Dominic Lieven. Trad. Valentin Mandache. Bucureşti: Allfa, 2015[2004];

Moldovan, Mircea şi Ionuţ Julean. *Catedrala Neamului : Tradiţie. Istorie. Propuneri*. Cluj-Napoca: U.T. Press, 2011;

Pakula, Hannah, *Ultima romantică : Viaţa Reginei Maria a României*. Trad. Sanda-Ileana Racoviceanu. Bucureşti: Lider/Cartea pentru Toţi, f.a. [1984];

Scurtu, Ioan. *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceauşescu*. Bucureşti: Editura Mica Valahie, 2011;

Ştefănuţ, Ada, text, şi Adrian Manafu, ed. *Arhitectură şi proiect naţional : Stilul Naţional Românesc.* Bucureşti: NOI Media Print, f.a.;

Vais, Dana. *Ficţiunile arhitecturii*. Bucureşti: Paideia, 2008;

Wolbe, Eugen. *Ferdinand I : Întemeietorul României Mari*. Pref. Gabriel Badea-Păun. Trad. Maria Nastasia şi Ion Nastasia. Bucureşti: Humanitas, 2004 [1938].

- **Capitole în cărţi şi studii în publicaţii periodice / Book chapters and journal articles**

Alexandrescu, Sorin. „Modernism şi antimodernism. Din nou cazul românesc”. În *Modernism şi antimodernism : Noi perspective interdisciplinare*, coord. Sorin Antohi, pp. 103-159. Bucureşti: Cuvântul – Editura Muzeului Literaturii Române, 2008;

Brubaker, Rogers. „Civic and Ethnic Nations in France and Germany”. În *Ethnicity*, ed. John Hutchinson şi Anthony D. Smith, pp. 168-173. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Căluşer, Iudita. „Festivităţi regale în Oradea şi Bihor – mai 1919”. *Crisia*, Nr. XLV (2015): pp. 165-176;

Hobsbawm, Eric J. „Mass-Producing Traditions : Europe, 1870-1914”. Capitolul 7 din *The Invention of Tradition*, ed. Eric J. Hobsbawm şi Terence Ranger, pp. 263-307. Cambridge: Cambridge University Press, 1983;

Hobsbawm, Eric J. „The Nation as Invented Tradition”. În *Nationalism*, ed. John Hutchinson şi Anthony Smith, pp. 76-82. Oxford: Oxford University Press, 1994;

Ioan, Augustin. „«Retrofuturismul». Concept pentru o arhitectură viitoare”. În *Memory, Humanity, and Meaning : Selected Essays in Honor of Andrei Pleşu's Sixtieth Anniversary*, ed. Mihail Neamţu şi Bogdan Tătaru-Cazaban, pp. 447-471. Bucureşti: Zeta Books, 2009;

Roşca, Dumitru D. „Europeanul Bărnuţiu”. *Luceafărul : Revistă lunară de literatură, artă şi cultură generală*, Serie nouă, Anul IV, Nr. 4-5 (aprilie-mai, 1944): pp. 123-133.

- **Studii şi articole *online* / Studies and online articles**

Episcopia Caransebeşului. „Catedrala «Sf. Mare Mucenic Gheorghe» din Caransebeş : Scurt istoric”. Episcopia Caransebeşului. https://www.episcopiacaransebesului.ro/pagini/vechea-catedrala.php;

Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei. „Istoricul Episcopiei Oradiei”. Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei. http://www.eparhiaortodoxaoradea.ro/centrul-eparhial/istoricul-episcopiei-oradiei;

Moşincat, Constantin. „20 aprilie – sărbătoarit de orădeni cu flori de liliac”. *Oglinda Literară : Revistă de cultură, civilizaţie şi atitudine*, Anul IV, Nr. 161 (mai, 2015): pp. 10908-10909, http://www.oglindaliterara.ro/oglinda161/files/oglinda161.pdf;

Parohia Ortodoxă Română – Lugoj I. „Scurt istoric al bisericii cu hramul «Adormirea Maicii Domnului»”. Protopopiatul Ortodox Lugoj : Arhiepiscopia Timişoarei. http://www.parohia.protopopiatlugoj.ro/viewpage.php?page_id=3;

Protopopiatul Ortodox Braşov. „Biserica Adormirea Maicii Domnului - Cetate”. Protopopiatul Ortodox Braşov. http://www.protopopiatul-brasov.ro/cat_biserica_adormirea_maicii_domnului_cetate_protopopiatul_brasov.html;

Protopopiatul Ortodox Sibiu. „Istoricul Protopopiatului Ortodox Român Sibiu”. Protopopiatul Ortodox Sibiu. http://www.protopopiatulortodoxsibiu.ro/protopopiat/istoric;

Universitatea de Arhitectură şi Urbanism „Ion Mincu”. „Istoric”. Universitatea de Arhitectură şi Urbanism „Ion Mincu”. https://www.uauim.ro/universitatea/istoric/;

Vasile Pop. „Arhiepiscopia Aradului – Istoricul Catedralei”. Arhiepiscopia Aradului. http://www.episcopiaaradului.ro/catedrala/istoric/.

- **Webografie / Webography**

Arhiepiscopia Aradului. http://www.episcopiaaradului.ro/;

Biserica Ortodoxă Română. Site-ul oficial al Patriarhiei Române. http://patriarhia.ro/;

Episcopia Caransebeşului. https://www.episcopiacaransebesului.ro/;

Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei. http://www.eparhiaortodoxaoradea.ro/;

Mitropolia Ardealului. http://www.mitropolia-ardealului.ro/;

Oglinda Literară : Revistă de cultură, civilizaţie şi atitudine. http://www.oglindaliterara.ro/;

Parohia Ortodoxă Română – Lugoj I. Protopopiatul Ortodox Lugoj : Arhiepiscopia Timişoarei. http://www.parohia.protopopiatlugoj.ro/;

Protopopiatul Ortodox Braşov. http://www.protopopiatul-brasov.ro/;

Protopopiatul Ortodox Sibiu. http://www.protopopiatulortodoxsibiu.ro/;

Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu". https://www.uauim.ro/.

- **Alte surse / Other sources**

***. *Constituţia din 1923*. Monitorul Oficial Nr. 282. 29 martie 1923;

***. Simpozionul „IN MEMORIAM Constantin Bursan", 22 mai 2007. Galeria de Arte din Hunedoara. Organizat de Primăria Municipiului Hunedoara, Asociaţia „Iancu de Hunedoara" şi Biblioteca Municipală.





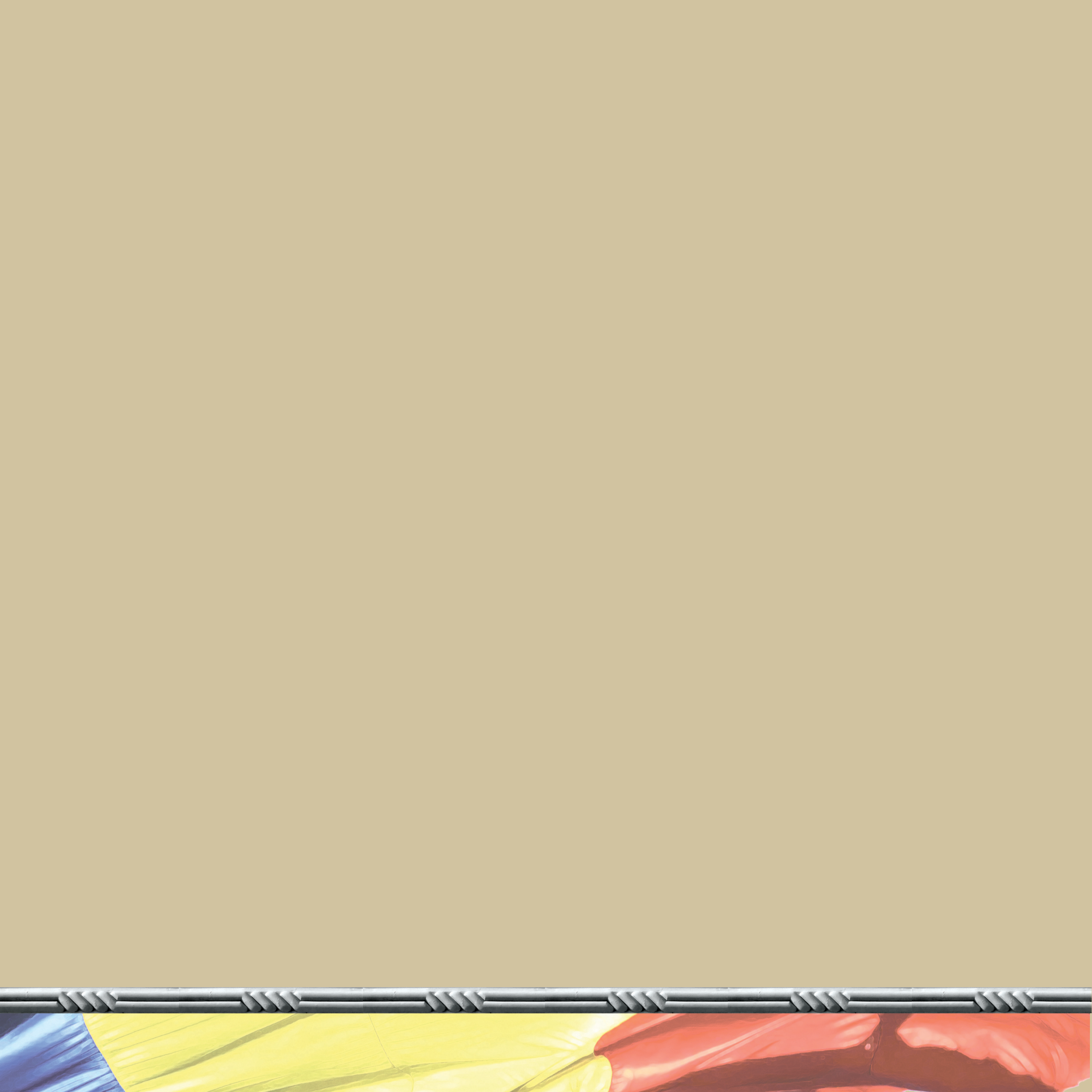


CUPRINS

CONTENT







Satu Mare

Bistrița

Cluj-Napoca

Turda

Târgu Mureș

Miercurea Ciuc

Târnăveni

Aiud

Sighișoara

Mediaș

Alba Iulia

Orăștie

Hunedoara

Timișoara

Reșița

ACEASTĂ CARTE-ALBUM ÎNSOȚEȘTE ȘI COMPLETEAZĂ EXPOZIȚIA OMONIMĂ DEDICATĂ, ÎN ANUL CENTENAR 2018, UNUI FENOMEN ARHITECTURAL INTERESANT ȘI IMPORTANT, DESFĂȘURAT, ÎN PERIOADA INTERBELICĂ, ÎN TERITORIUL SITUAT LA VEST DE CARPAȚII ORIENTALI ȘI LA NORD DE CARPAȚII MERIDIONALI: „CATEDRALELE UNIRII", DENUMITE UNEORI ȘI „CATEDRALE REGALE". ÎN REALITATE, ESTE VORBA DE UN ADEVĂRAT DEMERS ARHITECTURAL CARE SE REFERĂ LA CONSTRUIREA INTENSIVĂ, ÎN PRINCIPALELE ORAȘE DIN PROVINCIILE ISTORICE ALIPITE VECHIULUI REGAT, A UNOR BISERICI ORTODOXE DE MARI DIMENSIUNI, DENUMITE UZUAL „CATEDRALE", FĂRĂ A AVEA NEAPĂRAT ȘI FUNCȚIA DE SCAUN (ARHI)EPISCOPAL. ACESTE CTITORII, ZIDITE DIN INIȚIATIVĂ STATALĂ SAU LOCALĂ, REFLECTĂ, ÎN ESENȚĂ, O PUTERNICĂ DORINȚĂ DE MANIFESTARE A CARACTERULUI NAȚIONAL ROMÂNESC, BIZANTIN-ORTODOX AL STATULUI NOU CREAT – ROMÂNIA MARE.

THIS ALBUM ACCOMPANIES AND COMPLETES THE HOMONYMOUS EXHIBITION DEDICATED IN 2018, THE YEAR WHEN ROMANIA CELEBRATES ITS CENTENARY, TO AN INTERESTING AND IMPORTANT ARCHITECTURAL PHENOMENON, WHICH TOOK PLACE DURING THE INTERWAR PERIOD, TO THE WEST OF THE ORIENTAL CARPATHIANS AND TO THE NORTH OF THE SOUTHERN CARPATHIANS: "THE CATHEDRALS OF THE GREAT UNION" OR "THE ROYAL CATHEDRALS". IN FACT, IT IS A TRUE ARCHITECTURAL ENDEAVOUR, WHICH REFERS TO THE INTENSIVE CONSTRUCTION OF LARGE ORTHODOX CHURCHES, COMMONLY KNOWN AS "CATHEDRALS", IN THE MAIN TOWNS AND CITIES OF THE HISTORICAL PROVINCES, WHICH WERE ADDED TO THE KINGDOM OF ROMANIA, WITHOUT NECESSARILY HAVING THE FUNCTION OF AN (ARCHI)EPISCOPAL SEAT. THESE CHURCHES, FOUNDED DUE TO STATE OR LOCAL INITIATIVES, REFLECT A STRONG DESIRE TO EXHIBIT THE ROMANIAN, BYZANTINE-ORTHODOX NATIONAL CHARACTER OF THE NEWLY CREATED STATE – GRATER ROMANIA.



